
ACADEMIA

Государственный Институт Истории Искусств

ПАМЯТНИКИ СТАРИННОГО ТЕАТРА

Непериодическая серия, издаваемая
Отделом Истории и Теории Театра
под общей редакцией А. А. Гвоздева

Выпуск I

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

Жан-Жорж НОВЕРР

ПИСЬМА О ТАНЦЕ

Перевод с французского под редакцией
А. А. ГВОЗДЕВА

Вступительная статья и примечания
И. И. СОЛЛЕРТИНСКОГО

С 8 иллюстрациями

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1927

Напечатано по определению Отдела Истории и Теории Театра

Председатель Отдела

А. Гвоздев

8 марта 1927 г.

Типография „Красной Газеты“ им. Володарского,
Ленинград, Фонтанка, 57.

Ленинградский Гублит № 32934 Тираж 1.600 Заказ № 6270

ОТ РЕДАКТОРА

Содержание «Писем о танце» Новерра значительно шире, чем то указывает их название. Французский балетмейстер ставит на обсуждение вопросы, относящиеся не только к танцу и балетной хореографии. Захваченный идеями эпохи бури и натиска, предшествовавшей Великой Французской Революции, Новерр переоценивает наследие придворно-дворянского театра и стремится поставить на место прежнего, чисто декоративного придворного балета, новое искусство драматически выразительного танца, организованного в форме самостоятельного балетного спектакля. Тем самым он выступает, как смелый защитник и предшественник тех театральных преобразований, которые в процессе длительной эволюции театра XIX в. привели к водворению в театре единой организующей воли режиссера. Впервые в европейской литературе Новерр определяет теоретические задания режиссера-организатора спектакля, работающего совместно с художником, музыкантом, сценаристом-либреттистом и актером над созданием сложного произведения искусства, именуемого театральным представлением.

Эта широта постановки вопроса о театральном искусстве вполне оправдывает включение «Писем о танце» Новерра в серию «Памятников Старинного Театра», которая должна открыть доступ русскому читателю к первоисточникам, необходимым для построения истории и теории театра.

В настоящий выпуск вошли XVII глав из первого тома последнего издания «Писем о танце» (1807), в которых высказаны основные и существенные положения Новерра. От издания полного перевода Писем пришлось отказаться, как по причинам материального характера, так и по общим соображениям. Выпущены главы об истории балета и об анатомии танцовщика, как устаревшие или утратившие интерес для широкого читателя. Равным образом выпущены письма последнего тома, либо повторяющие уже высказанные мысли, либо освещающие специальные темы, не связанные с общими положениями труда (главы о театральной архитектуре).

Справедливость требует отметить, что инициатива по изданию настоящего перевода принадлежит Ю. И. Слонимскому; редакция пользуется случаем выразить ему свою признательность.

И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

ЖИЗНЬ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ДЕЛО ЖАНА-ЖОРЖА НОВЕРРА

Будущность искусства танца теснейшим образом связана с построением науки о нем, его истории и эстетики. Только строго разработанная научная теория сможет с наибольшей вероятностью ответить на критический вопрос о балете и хореографии, их судьбах и предстоящих путях. Глубоко не случайно, что именно в России, — единственной стране, где хореографическое искусство сохранилось почти сполна, давно собирались издать «Письма о танце» Новерра, этот краеугольный камень хореографической теории. Имя прославленного реформатора балета когда-то ставилось рядом с именами Глюка и Вагнера, совершивших переворот в опере. Наше время способно более критически отнестись к новшествам классического мастера хореографии. Весьма возможно, что в поступательном движении искусства танца Новеррова традиция уже иссякла, и будущие пути балета предопределены иными влияниями. И все же, это не умаляет ценности «Писем о танце». Для

понимания балета в его прошлом и настоящем знакомство с литературным наследием Новерра является решающим, и минуя его нельзя критически построить танцовальную науку. В краткой вводной статье мы не пытаемся расшифровать содержание и значимость «Писем о танце». Наша задача — предпослать им биографическую справку об их авторе [1]) и несколько замечаний о литературной и театральной его судьбе. Новерр еще ждет своего исследователя, и мы отнюдь не претендуем на исчерпывающую постановку всех сложных и спорных проблем, располагающихся вокруг его имени и деятельности.

---

[1]) Неполные и часто сомнительные биографические сведения о Новерре можно найти в следующих его жизнеописаниях, использованных нами для настоящей статьи и по мере возможности проверенных и дополненных: 1) «Portraits et biographies des plus célèbres maitres des ballets et chorégraphes», составленные Сен-Леоном. 2) Статьи в биографических словарях, как напр., обширная статья о Новерре, подписанная буквами F — t в XXXI томе «Biographie universelle ancienne et moderne», Paris 1822, статья в «Nouvelle biographie générale... publiée par Firmin Didot», Paris 46 volumes, 1857 — 1866. 3) Статья А. Левинсона в его книге «Мастера балета», СПБ. 1915, не лишенная ошибок и требующая проверки сообщаемых в ней фактических данных. К сожалению, в русских библиотеках отсутствует книга внука нашего балетмейстера «The life and works of the Chevalier Noverre», edited by Charles Edwin Noverre, London 1888, впрочем, положенная

I

Жан-Жорж Новерр родился близ Парижа 27 апреля 1727 г. в военной семье. Отец его, швейцарец по происхождению, повидимому был адъютантом Карла XII. Склонность к танцам рано проявляется у будущего хореграфа: несмотря на то, что родители предназначают его к военной карьере, он берет уроки танцев у «великого Дюпре», танцовщика и балетмейстера Парижской Оперы, а позже — у модного учителя хореграфии Марселя. В 1743 году, 16-ти лет, он дебютирует вместе с юной Пювиньи в придворном театре в Фонтенбло [1]). Вероятно, дебют этот не был

в основу жизнеописания Новерра в вышеназванной статье А. Левинсона.

Даты постановок балетов Новерра в Париже, Штутгардте и др. городах нами установлены на основании следующих источников: 1) Catalogue of opera librettos printed before 1800, library of Congress, Repared by Oscar George Theodor Sonneck 2 v. v., Washington, 1914; 2) Castil-Blaze — «L' Académie Impériale de la Musique» Paris 1855; 3) Em. Campardon — «L' Académie Royale de la Musique au XVIII siècle» Paris 1884; 4) Nerée Desarbres — «Deux siècles á l'Opéra (1669 — 1868)». Paris 1868, и др.

Разъяснения исторического и теоретического характера отнесены в комментарий в конец книги.

[1]) Впрочем, вопрос о дебюте Новерра нам кажется спорным. Выше мы привели традиционное утверждение, высказываемое всеми биографами балетмейстера. Однако мемуары известного директора

удачен: партнерша Новерра принята в труппу Оперы, а сам он, огорченный неудачей, вскоре принимает предложение прусского короля Фридриха Великого, пригласившего его по рекомендации своего брата, принца Генриха, в Берлин для организации балета при итальянской опере [1]). Однако, пребывание его в Пруссии кратковременно; работа не слишком увлекательна, средства на балет отпускаются крайне скупо. Впервые сталкивается Новерр с изнанкой блестящей придворной жизни, — скаредной экономией на необходимых мелочах [2]). В 1747 г. молодой балетмейстер возвращается во Францию и приступает к постановке балетов в театре Комической Оперы. Первое его самостоятельное произведение — «Китайский балет», поставленный в 1749 г. в модном в то время экзотиче-

---

театра Комической Оперы Монне (Monnet, Jean «Supplément au Roman Comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet», 2 volumes in — 8°, Londres (Paris) 1772], позволяют предполагать, что дебют Новерра состоялся 8 июня 1743 г. в Ярмарочном театре (Théâtre de la Foire), где Новерр выступает до отъезда в Пруссию.

[1]) О пребывании Новерра в Берлине см. «Lettres du prince de Ligne» (письмо к польскому королю).

[2]) Повидимому, Новерру приходилось неоднократно сталкиваться с подобным явлением: это видно хотя бы из XI тома рукописного издания «Писем о танце», посвященного польскому королю Станиславу-Августу (см. ниже). В этом томе, дающем указания о балетном костюме и принципах его шитья, Новерр

ском стиле, [1]) хотя и не имеет большого успеха, но делает имя Новерра известным. За ним следуют «Фламандские празднества», «Прусские рекруты», «Источник юности» — балеты по преимуществу дивертиссментного жанра. Одновременно Новерр ставит балеты в провинции; об этом, впрочем, мы можем заключить лишь из упоминания в одном из «Писем» о постановке им в Марсели мифологического балета «Суд Париса». Впоследствии Новерр вспоминал о своих работах этого периода с неудовольствием и, в случае возобновлений их, в корне менял всю постановку.

усиленно убеждает употреблять для сцены более дорогие, но и несравненно более прочные материи, вдаваясь при этом в общие рассуждения о ложном и правильном понимании «режима экономии» в театре.

[1]) Приводим любопытное описание этого балета, извлеченное из «Nouveau calendrier des spectacles de Paris» 1755. Оно дает некоторое представление о том балетном жанре, который процветал до Новерровых реформ: «Этот балет (Китайский праздник) был уже представлен в Лионе, Марсели и Страссбурге. Сцена представляет сначала улицу, заканчивающуюся терассами и лестницей, ведущей ко дворцу, расположенному на возвышении. Эта первая декорация сменяется и позволяет увидеть площадь, разукрашенную для празднества; в глубине ее амфитеатр, где расположились шестнадцать китайцев. В результате быстрой перестановки, вместо шестнадцати китайцев видны уже тридцать два, и все они проделывают пантомимические упражнения на ступенях (амфитеатра). Постепенно пер-

Быть может, появись Новерр несколькими десятилетиями раньше, ему всю жизнь пришлось бы довольствоваться скромным местом полупровинциального балетмейстера и ставить балеты и апофеозы в освященной веками манере, с декоративными фигурами стилизованной мифологии, вроде Вулкана и Венеры, с аллегориями торжествующей Славы или побежденного Сладострастия, с нарядными нимфами и галантными пастухами, с гастрономически изукрашенными выходами (entrées) заморских зверей и танцующими «реками, ветрами» и прочими аттрибутами старых ба-

---

вые шестнадцать китайцев спускаются вниз, а другие шестнадцать, изображающие мандаринов и рабов, выстраиваются на ступенях. Все они образуют восемь рядов танцующих, которые, последовательно приподнимаясь и опускаясь, достаточно удачно имитируют движение волн на море. Сойдя вниз, все китайцы начинают характерный марш. Виден мандарин, несомый в богатом паланкине шестью белыми рабами; в то же время два негра везут колесницу, где уселась молодая китаянка. Всех их окружает толпа китайцев; слышны звуки разнообразных инструментов. употребляемых в их стране. Когда марш закончен, начинается балет, который по своему разнообразию и четкости танцовальных фигур не оставляет желать ничего лучшего. Он заканчивается контредансом при участии тридцати двух персон, чьи движения образуют волшебное количество новых и в совершенстве очерченных фигур, которые сплетаются и расплетаются с удивительной легкостью. По окончании контреданса китайцы вновь размещаются в амфитеатре, который преображается

летов во вкусе Бошана, Ламотта или Пекура [1]). Но время было иное. Новерр жил в бурный и волнующийся век Просвещения, в нагнетенной атмосфере переоценок и кризисов. На арену истории выходили новые силы; совершалась интеллектуальная революция, подготовлялась политическая.

Еще с 30-х годов XVIII века духовная жизнь Франции подвергается грандиозному воздействию со стороны буржуазной культуры Англии. Это эпоха «англомании», эпоха необычайного успеха английской философии и литературы. Вольтер в знаменитых «Философских письмах или письмах об англичанах» (1734) популяризирует во Франции английский сенсуализм и подготовляет гносеологию энциклопедистов и материалистов. Многотиражные нравоучительные журналы Аддисона и Стиля, вызывая во Франции множество подражаний («Французский зритель» Мариво и др.), дают обоснование независимой от учения церкви и определяемой потребностями буржуазии рациональной морали. Се-

---

в кабинет из фарфора; тридцать две вазы приподнимаются и скрывают от взора зрителей тридцать двух китайцев, которые только что были видны. Г. Монне не пожалел ничего, что могло бы поощрить богатое воображение г. Новерра... Костюмы были сделаны по рисункам Боке...»

[1]) Французские балетмейстеры конца XVII и начала XVIII в.

мейный роман Ричардсона, буржуазная трагедия Лилло создают новые литературные вкусы, вводя в обиход психологию сентиментализма. Эстетика классицизма расшатывается до оснований.

Естественно, и театральные сношения между Францией и Англией становятся все более оживленными. Театр английских мимов дает представления в Комической опере в Париже. Балерина Салле в тридцатых годах подолгу выступает в Лондонских театрах. А в 1754 г. знаменитый трагический актер Англии Давид Гаррик приглашает Новерра с труппой балета Комической Оперы в Лондон на гастроли [1]).

Знакомство с Гарриком начинает новую эпоху в судьбе Новерра. Правда, Лондонские гастроли в самом начале прерываются катастрофой: дипломатические трения между правительствами Франции и Англии заканчиваются объявлением войны, совпавшим с днем первого представления «Китайского балета» (1755). В один из первых спектаклей патриотическая манифестация англичан врывается в театр; сцена подвергается полному

[1]) Переписку Новерра с Гарриком (правда, почти исключительно денежного характера, — об условиях гастролей, бенефисе, гонорарах и, т. п. обрисовывающую Новерра с деловой стороны как человека знающего себе цену и диктующего свои условия) см. Boaden «Private correspondance of David Garrick», 2 vol., London, 1832—1834.

разгрому; сам Новерр спасает свою жизнь лишь благодаря дружеской помощи Гаррика.

II

Пребывание в Лондоне не дало Новерру ни славы ни материального успеха. Зато оно оставило неизгладимый след в его психике и привело его почти к полному перевороту в художественном мировоззрении. Решающим моментом здесь явилось — знакомство с исключительным актерским дарованием в лице Давида Гаррика.

В 1755 году Гаррик находился в апогее своей славы. Его окружало восторженное поклонение Англии и континента. Его гастроли во Франции (с 1751 г.) вызывали взрывы энтузиазма. К нему обращаются в письмах молодые начинающие драматурги (напр. Бомарше); французские актеры прибегают к нему в затруднительных случаях, как к высшему авторитету; Дидро, Гримм, Мармонтель, Вольтер осыпают его в печати похвалами, сравнивая его с Росцием и другими великими актерами древности [1]). Гаррик

[1]) Из французской литературы XVIII в. о Гаррике укажем на книгу Sticoti «Garrick ou les acteurs anglais», Paris 1769, и Дидро «Observations... sur une brochure intitulée: Garrick ou les acteurs anglais».

пропагандирует во Франции репертуар Шекспира, мимически разыгрывает в салонах перед не знающими английского языка гостями целые сцены из «Макбета» и «Лира» [1]). То обстоятельство, что Гаррик играл Шекспира в собственных переделках со слезливо-благополучными финалами, что Макбета он изображал в пудреном парике и камзоле, что движения его никогда не нарушали законов живописной красивости — все это было обусловлено господствующими вкусами эпохи и никого не могло смущать. Зато психологическая индивидуализация роли Гарриком и — особенно — выдающаяся мимика его лица поражали всех. Именно мимическая сторона дарования Гаррика и невиданная психологическая убедительность потрясли Новерра и навели его на долгие размышления о театральном всемогуществе пантомимы и о необходимости создания драматически выразительного танца [2]).

---

[1]) См. описание такого «мимированья» Шекспира у Collé («Journal Historique» запись от 12 июля 1751 г.). Вообще же, о Гаррике во Франции см. книгу F. A. Hedgcock, «David Garrick et ses amis français» Paris 1911.

[2]) Свое восхищение перед Гарриком Новерр выразил в «Двух письмах к Вольтеру о Гаррике», напечатанных в конце французского перевода «Жизнеописания Гаррика» (1801) и позже перепечатанных в Парижском издании «Писем о танце». В свою очередь Гаррик называл Новерра «Шекспиром

Но этим дело не ограничилось. Автобиографические признания, перемежающиеся в «Письмах о танце» с теоретическими рассуждениями, дают возможность утверждать, что пребывание в Лондоне и близкое общение с Гарриком обогатили Новерра еще в одном отношении. Перспективы, раскрытые английским трагиком, дают Новерру остро почувствовать теоретическую неподготовленность к реформе танца, отсутствие научного образования, начитанности в истории театра и танца. Кризис унаследованных по традиции хореграфических верований заставляет Новерра обратиться к книгам. Гаррик любезно предоставляет в его распоряжение свою библиотеку; по возвращении во Францию Новерр продолжает самообразование. Выучка классицизма подсказывает ему прежде всего обратиться к античности. В середине XVIII в. классические навыки были еще сильны: теория актерской игры строилась на основе

танца». Для Новерра «Sakespéar» (Шекспир) является почти священным именем, одним из непревзойденных образцов драматургического творчества. В разработке балетных либретто у Новерра иногда встречаются шекспиризмы (в «Гипермнестре» и др.). Впрочем, вероятнее всего влияние Шекспира было опосредствованным (через Вольтера, многое заимствовавшего у Шекспира в «Заире», «Смерти Цезаря», Дюси и др.). О Шекспире во Франции в XVIII веке см. книгу J. Jusserand, «Shakespeare en France sous l'ancien régime», Paris, Colin 1898.

истолкования Горация, Цицерона и Квинтилиана, чьи указания о «красноречии голоса и тела» были одинаково приложимы и к актеру и к оратору—(для последнего они собственно и предназначались). Из исторических исследований [1]) Новерр узнает, что в Риме эпохи Августов существовал театр пантомимы, по существу приближающийся к новому идеалу выразительного танца. В далеком прошлом ему открывается утраченная мимическая традиция, к которой надлежало вернуть выродившийся в изощренную и пустую виртуозность, ничего не выражающий танец. III том солидного труда аббата Дюбо «Критические рассуждения о поэзии и живописи», трактующий о «сальтации»—искусстве античного жеста и пантомимического танца, кладется в основание всех будущих теоретических построений Новерра; даже там, где последний считает себя оригинальным, он нередко бессознательно пересказывает Дюбо. Имена рим-

---

[1]) Приведем наиболее известные в первой половине XVIII века труды об античной пантомиме и танцах: свидетельства древних об этом предмете были собраны в работах голландского ученого XVII века Иоганна Мерзиуса (Orchestra, De saltationibus veteris), в труде Nicolai Calliachii, «De ludis scenicis mimorum et pantomimorum syntagma» 1713 в книге «History of the Mimes and Pantomimes...» by J. Weavor, London 1728 и «Recherches historiques et critiques sur les mimes et pantomimes» par Boulenger de Rivery, 1751. Новерр был де-

ских мимов — Пилада и Бафилла — обрастают героическими легендами; назвать танцовщика их именем — значит, сказать ему величайший комплимент. С педантическим благоговением полу-ученого Новерр перечисляет имена Афинея, Поллукса, Лукиана, Веллея Патеркула, Апулея и мн. др., оставивших свидетельства о танце древних. Превзойти античную пантомиму, заменить условность ее жеста естественной выразительностью становится лозунгом Новерра и конечной целью создаваемого им нового балета.

Впрочем, не одни лишь личные раздумья укрепили Новерра в решении вступить на путь новаторства. В эти годы во Франции идеи театральной реформы носились в воздухе. Смутно чувствуемое еще со времени регентства недовольство старыми драматическими и театральными канонами было наконец осознано. Середина XVIII века изобилует множеством теоретических трактатов, мани-

---

тально знаком лишь с вышеназванной книгой Дюбо «Réfléxions critiques sur la poesie et la peinture» 3 т. т., 1719, переиздана IV изданием в 1740 г.: VI и VII письма Парижского издания Новерра являются целиком компиляцией из III тома труда Дюбо.

О влиянии античных театральных реминисценций на театральную эстетику XVIII в. можно найти интересные замечания в превосходной книге Louis Bertrand, «La fin du classicisme», Paris 1897, а также у K. Borinski, «Die Antike in poetik und Kunsttheorie» II Band, Leipzig, 1924.

фестов, памфлетов и брошюр, посвященных драме, актеру и сцене [1]). В 1748 году Дидро в порнографическом романе «Нескромные драгоценности» («Les bijoux indiscrets») подвергает критике старый дворянский театр. К началу 60-х годов основные положения новой театральной школы уже сформулированы тем же Дидро [2]): введение пантомимы, тесно спаянной с действием пьесы, живописная композиция мизансцен, применение к театру принципа оживленной картины; требование возврата к природе, отказа от античности и мифологии и создания новых драматургических жанров на сюжеты из жизни буржуазной семьи: домашней трагедии, серьезной комедии. Идеи Дидро о живописной природе приходятся весьма кстати Новерру, усвоившему от Плу-

---

[1]) Важнейшие из них: Louis Riccoboni, «De la réformation du théâtre» 1744, Rémond de Sainte-Albine, «Le comédien» 1747, François Riccoboni, «L'art du théâtre, 1750, Nougaret, «L'art du théâtre» s. a., D. Hannetaire, «Observations sur l'art du comédien»... 1764, Restif de la Bretonne, «Za mimographe» 1770; сюда же можно добавить известное письмо Руссо к d' Аламберу («Lettre á m-r d' Alembert sur les spectacles»), и манифесты новой драматургии: Mercier, «Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique» 1773, Diderot, «De la poésie dramatique» 1758 и «Trois Entretiens le Fils Naturel» 1757, Beaumarchais, «Essai sur le genre dramatique serieux».

[2]) В «Entretiens sur le Fils Naturel» (1757) и «De la poésie dramatique». (1758), Изд. Assézat, VII том,

тарха и Аммония определение танца, как «немой поэзии». Еще раньше, в 1747 г. Ремонд де Сент-Альбин [1]) начинает войну с традиционным стилизованным театральным костюмом (французский парик, шлем с плюмажем, кираса из золотой материи, заканчивающаяся юбочкой, поддерживающие ее каркасы—панье и тонлэ [2]), употреблявшимся во всех решительно пьесах. В 1755 г. реформаторские тенденции перебрасываются из печати в театр: драматические актеры Клэрон и Лекэн в трагедии Вольтера «Китайский сирота» появляются уже в некоем подобии исторически верного костюма. В 1759 г. с театральной сцены удаляют зрителей, сидевших по традиции XVII в. по сторонам ее, и этим дают возможность создания цельной сценической картины.

Новые веяния коснулись и балетного искусства. На домашнем спектакле у герцогини Мэнской (Maine) во время празднеств в Со (Sceaux) ставится IV акт трагедии Корнеля «Горации» в виде балетной пантомимы. В тридцатых годах танцовщица Салле танцует «драматические действия» (actions dramatiques) — Ариадну, Пигмалиона, выступая в простой муслиновой тунике в греческом

---

[1]) Rémond de Sainte-Albine.—«Le comédien». Paris 1747.

[2]) Объяснения терминов «панье» и «тонлэ» см. в комментарии позади текста писем, прим. 97 и 98.

стиле, без фижм и панье. Наконец, в 1754 г. драматический поэт, либреттист опер Рамо и теоретик танца Каюзак (Cahusac) в статье о танце в «Энциклопедии», разобрав схему исторического развития танца, приходит к мысли о создании особого «действенного танца» («danse en action») и затем подробно обсуждает эту мысль в капитальном труде «La danse ancienne et moderne» 1754.

Таким образом, для балетной реформы Новерра многое было подготовлено.

III

Возвратясь в Париж, Новерр безуспешно пытается вступить в балетную труппу Парижской Оперы. Его преследуют неудачи: даже могущественная протекция маркизы Помпадур не помогает ему. Тщетно он предлагает свои услуги дирекции Оперы, соглашаясь работать безвозмездно, — ему отказывают наотрез. Огорченный, он принимает ангажемент в Лион, где в 1758 году становится балетмейстером. В Лионских постановках задуманная реформа уже намечается: в балете «Туалет Венеры» нимфы и фавны появляются без классических «панье» и «тонлэ», что освобождает движения танцующих от неудобств костюма и придает им большую легкость и естественность. Построение общих сцен уже подчинено правилам живописной

композиции и сценической перспективы. Самый балет не внедрен насильственно в оперное действие, но представляет самостоятельное целое, правда, еще не выходящее за пределы легкого анакреонтического жанра и лишенное серьезного сюжета. Далее следуют «Празднества в Серале», «Суд Париса», «Амур-корсар», «Ревнивец без соперника». Новаторство балетмейстера встречается сочувственно.

1 марта 1760 года Новерр вместе с женой [1]) подписывает контракт в Штутгардт. В этом же году в Лионе и Штутгардте одновременно выходит первое издание его основного труда, дающее обоснование новой балетной эстетики и замыслов самого мастера — «Писем о танце и балетах» [2]). Здесь открываются лучшие страницы биографии Новерра. В Штутгардте имеются налицо все возможности для осуществления реформы: герцог Карл-Евгений Виртембергский тратит на театр [3]) громадные

---

[1]) Жена Новерра, повидимому, была драматической актрисой («Komödiantin» в контракте). Биографические сведения о ней весьма немногочисленны. Можно предположить, что большой роли в жизни Новерра она не сыграла.

[2]) «Lettres sur la danse et sur les ballets, par M-r Noverre Maître des ballets de son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc de Würtemberg, et cidevant des théatres de Paris, Lyon, Marseilles, Londres etc. A Stuttgard, et se vend à Lyon MDCCLX».

[3]) О Штутгардтском театре и связанном с ним периодом деятельности Новерра см. J. Sittard, —

суммы (около 200.000 гульденов ежегодно), получаемые им от Франции в виде вознаграждения за продажу ей солдат своего княжества. Эти средства позволяют ему сосредоточить в своем придворном театре в Штутгардте блестящие артистические силы. С Новерром сотрудничают — композитор и дирижер Иомелли, декоратор Сервандони, художник-костюмер Боке (отныне постоянный сотрудник Новерра). В распоряжении балетмейстера двадцать солистов-танцовщиков (в том числе балерины Ненси, Тоскани, танцоры Лепи, Балетти) и 100 чел. кордебалета и фигурантов. Ежегодно из Парижа выписывается на три зимних месяца сам «бог танца» Гаэтан Вестрис [1]). Герцог, погруженный в беспрерывные увеселения, повидимому, не вмешивается в художественное руководство театром и предоставляет Новерру возможность приступить к реализации своих планов. В Штутгардтском театре публика впервые видит «трагические балеты» — новый жанр, в котором танцы осмыслены напряженной драматической пан-

---

«Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Würtembergischen Hofe» II Band, Stuttgardt 1890, и U r i o t, — «Descriptions des fêtes données pendant quatorze jours»... A Stutgard, Cotta, 1763.

[1]) О Гаэтане Вестрисе см. книгу G. C a p o n, — «Les Vestris (Le «dieu» de la danse et sa famille)», Paris 1908, весьма поучительную для понимания быта и нравов балетных театров XVIII века.

томимой. Репертуар таков: «Медея и Язон», «Смерть Геркулеса», «Орфей и Евридика»; «Амур и Психея», «Ринальдо и Армида»; «Данаиды, или Гипермнестра», «Похищение Прозерпины», «Венера и Адонис», «Диана и Эндимион», «Антоний и Клеопатра» и «Семирамида» (может быть, и «Любовные истории Генриха IV», — балет, переделанный Новерром из VI песни «Генриады» Вольтера; подробный план постановки был разработан и заслужил одобрение Фернейского философа; однако, была ли когда-либо осуществлена эта постановка, — за отсутствием точных данных утверждать нельзя) [1]). Отсюда Новерр начинает обстрел обветшавших традиций французских балетов, привлекая внимание европейского театрального мира своими новшествами. Гаэтан Вестрис ставит один акт «Медеи и Язона» на сцене Парижской Оперы [2]). И все

[1]) Вопрос этот был предметом спора между Ю. Слонимской и А. Левинсоном на страницах «Аполлона» (1915 г., №№ 1, 2, 4—5).

[2]) Выступление Вестриса в отрывках «Медеи и Язона» в Опере состоялось 11 дек. 1770 г. Мимодраматический характер балета вынудил Вестриса впервые выступить без маски (в Штутгардте маски были уничтожены значительно раньше). Любопытно, что хвастливый интриган Вестрис отрицает в Париже авторство Новерра, презрительно называемого им «онемечившимся» балетмейстером. Последний тем не менее выражает Вестрису признательность за постановку «Медеи», усматривая в этом пропаганду своих идей в цитадели балетной рутины.

же, тщетно ожидает Новерр приглашения на отечественную сцену. Материальные дела Штутгардтского театра расшатываются, служба у герцога начинает тяготить Новерра, планы которого становятся все более грандиозными по размаху. Повидимому, желая сменить место службы, Новерр посылает польскому королю Станиславу-Августу одиннадцатитомную рукопись, включившую в себя текст «Писем о танце», либретто, музыку и эскизы костюмов к его балетам [1]). Манускрипту предпослано посвящение, прозрачно намекающее на желание автора воочию показать королю свои произведения. Однако, приглашения нет, и Новерр, не дожидаясь финансового банкротства Штутгардтского театра, переезжает в Вену, куда его приглашают для устройства празднеств по случаю свадьбы эрцгерцогини Каролины, будущей королевы Неаполитанской (1767 г.). Он получает на-

---

[1]) Рукопись эта до 1924 г. хранилась в библиотеке Академии Художеств в Ленинграде. Вот ее полное название: Théorie et pratique de la danse simple et composée; de l'art des ballets; de la musique; du costume et des décorations par M-r Noverre, Directeur de la Danse et Maître des Ballets de S. A. S. le Duc Régnant de Würtemberg». Посвящена 10 ноября 1766 г. польскому королю Станиславу-Августу. Место написания ее помечено Луисбургом (замок близ Штутгардта). Ныне этот манускрипт возвращен в Польшу.

значение на пост балетмейстера придворного театра и распорядителя королевских увеселений, а также учителя танцев в семействе австрийской императрицы Марии-Терезии. Остроумная и изобретательная организация придворных празднеств — одна из удачных черт дарования Новерра, создавшая ему популярность среди дворов Европы. Отныне Новерр надолго связывает себя с Габсбургами. В Вене деятельность его не менее плодотворна. К уже известным балетам прибавляются новые: «Ифигения в Тавриде», «Грации», «Рожер и Брадаманта», «Эней и Дидона», «Аделаида де Понтье», «Отмщенный Агамемнон». В Вене же он сотрудничает некоторое время с великим преобразователем оперы Глюком, деятельность которого в общем соответствует духу Новерровых реформ: обоим свойственно стремление к патетической выразительности и живописности. Из Вены Новерр следует за герцогом Фердинандом Габсбургским в Италию, присутствует при заключении последним брачного договора с принцессой Беатриче Моденской, ставит в Милане балеты «Апеллес и Кампаспа», «Праздник роз в Саленси», «Ярмарка в Каире», «Ридигер и Венда», «Галеаццо, герцог Миланский», «Евтим и Евхариса», «Бельтон и Элиса», «Гименей и Хрисеида». Дальнейшее путешествие Новерра приводит его в Турин, Неаполь и затем Лиссабон, причем за организации празднеств

при дворах он получает знаки Ордена Христа [1]).

В 1775 году исполняется наконец честолюбивая мечта Новерра. Старые габсбургские связи оказываются полезными в Париже, и королева - «австриячка» Мария - Антуанетта устраивает ему место балетмейстера в Парижской Опере и танцмейстера Академи Танцев. Несмотря на свои 48 лет Новерр с исключительным рвением принимается за постановки своих произведений, попутно устраивая празднества в Трианоне. 31 декабря 1775 г. Парижская публика впервые видит цельный балет Новерра – «Медею и Язона», 30 сентября 1776 г. — «Капризы Галатеи», 1 октября того же года — идет «Апеллес и Кампаспа», 21 января 1777 г. — «Горации», 27 января 1778 г.— «Китайский Праздник», 9 июля 1778 г. — «Аннета и Любим», в том же году—«Безделушки» («Les petits riens») с музыкой Моцарта, 15 июля 1779 г. «Туалет Венеры» и наконец 30 января 1780 г. в последний раз «Медея и Язон». Все это — последние триумфы и первые признаки заката славы Новерра. Сотрудники его — Вестрис, Доберваль, Гар-

---

[1]) Новерр получил знак португальского ордена Христа за постановку балетов в Лиссабоне и Неаполе: продолговатый красный крест с белым крестом посредине. А. Левинсон («Маст. бал.», стр. 24) ошибочно приписывает Новерру получение Папского (!) ордена.

дель, балерина Гимар ведут против него бешеные интриги. Повидимому, сдает и сам Новерр: характер его становится раздражительным, фанатическое упорство защитника новой идеи сменяется усталой меланхолией. Неуспех балета «Горации», где Новерр позволил себе сильно изменить фабулу Корнеля, произвел отрицательное впечатление; посыпались остроты, эпиграммы. Новерр совершает ряд непонятных тактических ошибок: напр., в известном споре между сторонниками Глюка, проводившего идеи музыкальной трагедии, и Пиччини, защищавшим старую итальянскую оперу,—Новерр становится на сторону последнего, хотя направление Глюка тождественно ему по духу. Странно, что против Новерра ополчаются даже те (как упомянутый Доберваль и др.), кто на практике осуществляют его идеи и заслуживают лестные упоминания в «Письмах о танце». В 1780 г. он выходит в отставку. Революция подрывает материальное благосостояние Новерра; он эмигрирует в Англию. Последние вспышки энергии дают ему возможность поставить «Ифигению в Тавриде», имевшую большой успех у Лондонской публики, затем «Свадьбу Фетиды» и «Адель де Понтье». Но силы быстро иссякают, и в 1793 г. он заканчивает свою деятельность в Лондоне балетом «Супруги Тампеи» и дивертиссментом. Репатриация эмигрантов возвращает его на родину (1800).

Последние годы жизни протекают в тяжелой обстановке. Правда, идеи его уже привились, они использованы многочисленными сослуживцами и учениками балетмейстера в Париже и заграницей. Но сам реформатор позабыт и тщетно пытается о себе напомнить жалобными посланиями. На досуге вновь пересматриваются и перерабатываются «Письма о танце». В 1803 г. Александр I, вследствие успехов балетов в манере Новерра в России [1]), при-

[1]) В предисловии к петербургскому изданию Писем (1803—1804) Новерр жалуется на частые постановки его балетов без указания авторства и с нередкими искажениями его замыслов. Действительно, просматривая репертуар Петербургского и Московского балета за это время, мы встречаем целый ряд балетов или непосредственно принадлежащих Новерру или, во всяком случае, им навеянных — без упоминания его имени. В 1786 г. Ле Пик ставит в Петербурге «Александра и Кампаспу», повторенную в 1796 г. в Эрмитажном театре. Этот же балет идет в Москве (первое представление 2 июля 1786 г.), 22 июня 1803 г. повторяется в новой постановке Соломони под названием: «Александр и Кампаспа, или торжество Александра над самим собой». 27 ноября 1797 г. Ле Пик ставит в Петербурге «Адель де Понтье», которая шла еще раньше (26 февраля 1788 г.) в постановке Морелли в Москве (с указанием «по программе Ж. Новерра»). 7 мая 1791 г. Ле Пиком ставится в Петербурге «Медея и Язон» в 4-х (а не в 5, как у Новерра) действиях, 20 декабря 1800 г. этот же балет идет в Москве в постановке Соломони, но с другой музыкой и уже в 3-х актах. 10 февраля 1802 г. в Москве идут «Горации и Куриации» в постановке Соломони («по

казывает издать на казенный счет расширенный труд мастера [1]). В 1807 г. в Париже выходит двухтомное издание «Писем», посвященное супруге Наполеона императрице Жозефине [2]). 19 ноября 1810 г. [3]) Новерр умирает в Saint-Germain-en-Laie — в нужде и забвении.

IV

Обратимся теперь к литературному наследию балетмейстера. В сущности, это все

программе Новерра»), а 19 января 1805 г. там же ставится «Мщение за смерть Агамемнона» в постановке того же Соломони «во вкусе славного балетмейстера Новерра».

[1]) «Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts, par M. Noverre, ancien maître des ballets et chef de la Cour de Vienne et de l'Opera de Paris. T. I—IV. St.-Petersbourg, imprimé chez Jean Charles Schnoor. 1803—1804».

[2]) «Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier, dediées à Sa Majesté l'Impératrice des Français et Reine d'Italie, par J.-G. Noverre, ancien maître des ballets en chef de l'Académie Impériale de Musique, ci-devant chevalier de l'ordre du Christ. Ornées du Portrait de l'auteur. 2 v. v. A Paris et à la Haye 1807». А. Левинсон (статья «Новерр и Боке» Аполлон, 1915, № 2, стр. 54) совершает ошибку, утверждая, что это издание посвящено второй жене Наполеона Марии-Луизе, в то время как развод с Жозефиной датирован 11 декабря 1809 г., а брак Наполеона с Марией-Луизой состоялся лишь 1 апреля 1810 г.

[3]) Непонятно, почему А. Левинсон датирует смерть Новерра 1809 годом («Маст. бал.», стр. 36).

один и тот же труд, многократно переиздаваемый Новерром в разнообразных вариантах. В основу его положены 15 писем, изданных в 1760 году в Лионе и Штутгардте [1]). Позже Новерр перепечатывает его почти без всяких изменений в Вене в 1767 г. [2]) и в Лондоне в 1783 г. [3]). В 1769 г. в Гамбурге выходит перевод «Писем» на немецкий язык [4]), предпринятый по инициативе драматурга и теоретика театра Лессинга, всегда интересовавшегося книгами о театре, выходящими во Франции. Сам Лессинг перевел первые 6 писем, а затем, «вследствие трудности перевода», передал его Боде. Существуют сведения о переводах «Писем» на английский и итальянский языки, но точные даты их выхода и имена переводчиков нам установить не удалось (о переводе на русский язык см. ниже).

В 1766 г. Новерр, рассчитывая на ангажемент в Варшаву, посылает польскому королю

---

[1]) Полное заглавие см. выше, стр. 23, прим. 2.

[2]) «Lettres sur la danse et sur les ballets par M. Noverre, Maître des ballets de S.A.S. Monseigneur le Duc de Würtemberg et ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres etc. A Vienne 1767».

[3]) «Lettres sur la danse et sur les ballets par M. Noverre, pensionnaire du Roi, et maître des ballets de l'Empreur. Seconde Edition. A Londres. 1783».

[4]) «Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn Noverre, Hamburg und Bremen 1769, bei Iohann Heinrich Kramer»,

Станиславу-Августу большую рукопись в 11 томах [1]); содержание текста в общем тождественно первым изданиям, хотя в нем встречаются иногда идеи, более полно развитые в последнем периоде литературной деятельности Новерра. Ценность ее — в приложенных партитурах музыки к балетам (составляющих целиком III—VI томы рукописи), а главное — в 445 эскизах Боке — рисунков костюмов к балетам (VII - XI томы). Имеются рисунки к отдельным балетам, к «pas de deux» и сольным выходам (entrées), рисунки комических и полухарактерных костюмов, наконец, одежд различного характера — для трагедии, оперы, комедии и балов. В краткой справке невозможно дать детальное описание

---

1) Интересна судьба этой рукописи. В конце XVIII в. она была вывезена в Россию, где до 1915 года мирно пролежала на полке библиотеки Академии Художеств. Лишь в 1915 г. по поводу ее возник спор на страницах «Аполлона» (№№ 1, 2, 4—5) между Ю. Слонимской и А. Левинсоном. На этой же рукописи основана статья В. Н. Всеволодского-Гернгросс «Театральный костюм XVIII века и художник Боке» («Старые годы», 1915 г., январь-февраль). В упомянутых журналах воспроизведено несколько эскизов костюмов и больших заставок тушью работы Боке. В 1924 г. эта рукопись вместе с другими литературными уникам возвращена в Польшу. Сотрудниками Театрального Отдела Гос. Института Истории Искусств скалькировано 100 рисунков костюмов и переписаны 2 партитуры балетов, хранящиеся сейчас в Институте.

этого манускрипта, — богатейшего из существующих памятников балетного спектакля XVIII века. Для художника, балетмейстера, музыканта, для исследовательской реконструкции спектакля он неоценим. Второй экземпляр такого же издания сохранился в библиотеке Парижской Оперы, но лишь в одиннадцатой доле, т. е. только первый том (без партитур и костюмных приложений).

В 1776 г. в Вене появляется новая книга Новерра на французском языке. Это—сборник либретто балетов Новерра [1]), содержащий программы наиболее популярных «действенных балетов», нечто вроде опыта литературной фиксации нового жанра. Здесь изложены «Гипермнестра», «Медея и Язон», «Горации», «Смерть Ликомеда» и другие, разрабатывающие наиболее драматические сюжеты. Вместо общего предисловия предпосылается полемическое письмо, с ядовитым заголовком: «Маленький ответ на большие письма синьора Анджиолини» [2]). Последний — венский балет-

---

[1]) «Recueil de programmes des ballets de M. Noverre, Maître des ballets de la Cour Imperiale et Royale. A Vienne 1776.» Анонимный издатель сборника обещает выпустить в свет еще несколько аналогичных сборников, но, вероятно, издание так и остановилось на первом выпуске.

[2]) «Introduction au ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes lettres du Sr. Angiolini». Полемика Новерра с Анджиолини довольно обстоятельно изложена у А. Левинсона («Маст. бал.» стр. 45 и след.).

мейстер, ожесточенный личный враг Новерра, расходившийся с ним по целому ряду принципиальных вопросов: об античной пантомиме, о хореграфической записи танцев, о невозможности логически обосновать пантомимическое действие в балете и т. д. Анджиолини отрицал и право первенства Новерра в создании нового балетного жанра, считая автором первых действенных балетов венского балетмейстера Гильфердинга [1]). Не входя в обсуждение развернувшейся полемики, заметим все же, что иронические реплики Новерра часто скользят по поверхности

Главные брошюры Анджиолини следующие: «Lettere di Gasparo Angiolini à Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi» In Milano 1773, и «Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi» In Londra 1775. В последней Анджиолини доказывает художественную несостоятельность Новеррова балета, неспособного изложить свой сюжет языком чистого танца и вынужденного прибегать к разъяснениям посредством чуждого танцу элемента—литературной программы.

[1]) «Можно смело утверждать, что вплоть до времен Гильфердинга мы знали лишь примитивную азбуку танца» (Из предисловия к «Le Festin de Pierre, ballet-pantomime, composé par M-r Angiolini et represénté á Vienne en Octobre 1761». В этом предисловии, написанном либреттистом Кальзабиджи, устами автора говорит сам Анджиолини). Гильфердинг был балетмейстером в Вене с 1742 г. и поставил там ряд пантомимных балетов. В 1757 г. Гильфердинг был приглашен балетмейстером в Россию.

и сбиваются на личные упреки, теоретические же объяснения уклончивы и не всегда последовательны.

Минуя несколько мелких брошюр, включенных в позднейшие издания «Писем», закончим библиографический перечень двумя монументальными изданиями—Петербургским (1803 — 1804) — четырехтомным и Парижским (1807) — двухтомным. Биографические обстоятельства, сопутствовавшие их выходу в свет, нами были выяснены выше. Для этих изданий Новерр собирает все свои предшествовавшие сочинения, кладет в основу лионский вариант и добавляет «Письма о Гаррике», соображения о постройке оперных зданий [1]), письма о национальных празднествах эпохи Французской Революции [2]), сочиняет длинную и заимствованную у Дюбо и др. историю танца от древних времен по эпоху Людовиков, наконец присоединяет переписку с неизвестной немецкой принцессой, обнимающую период с 1799 по 1803 годы и содержащую ряд интересных характеристик балетных знаменитостей. Отличие парижского издания от петербургского невелико: изменено посвящение, выпущены письма о музыке, добавлено лестное письмо аббата Вуазенона,

[1]) «Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opera».

[2]) «Lettres d'un artiste sur les fêtes publiques».

французского литератора; не лишено интереса, что к письмам присоединены заголовки, хотя и не всегда точно соответствующие содержанию. Еще более любопытно, что в 1808 г. в журнале «Драматический Вестник» в Петербурге печатается анонимный перевод первых четырех писем Новерра из штуттгардтского (или лионского) издания. Далее помещен еще отрывок 18-го письма IV тома (стр. 105) петербургского издания. Сен-Леон в биографии Новерра передает, что смерть застала Новерра за составлением Танцовального словаря [1]). Вполне возможно, что интересные для нас разрозненные части его где-нибудь сохранились. Литературное наследство Новерра этим исчерпывается.

Говорить о значении Новерра для последующих историков и теоретиков танца — значило бы процитировать всех писавших о балете в XIX столетии. Сослаться на Новерра считает своим непременным долгом всякий автор, занятый составлением истории танца. Из трех писем об анатомических особенностях танцовщика вырастает конкретное учение о типологии танцовщика миланского балетмейстера Карло Блазиса. В своем первом труде «Элементарный теоретический и прак-

[1]) Выпущенный при жизни Новерра французский танцовальный словарь Компана (1787 г.) очень часто пользуется цитатами из Новерра без упоминаний его имени.

тический трактат о танце» [1]) последний приводит целые страницы из «Писем» Новерра, комментируя и дополняя своего знаменитого предшественника. Иногда практический ум Блазиса переходит к критике Новеррова труда: по его мнению, это скорее эстетика танца, нежели научно разработанная практика его. В России Новерра перефразируют часто, иногда неверно, произвольно, недобросовестно и бестолково, порою без упоминания его имени, К. Скальковский, В. Светлов, С. Худеков [2]). Пока что, единственной серьезной, хотя и не лишенной ошибок, работой о Новерре на русском языке является статья А. Левинсона в его книге «Мастера Балета» (1915), под заглавием «Новерр и эстетика балета 18-го столетия» впервые напечатанная в «Аполлоне» за 1914 г. На Западе Новерр тоже еще не дождался серьезной работы, посвященной его идеям и творчеству. Пышная и претенциозная риторика Оскара Би [3]) даже не ставит—и подавно не разрешает—спорных проблем, связанных с творчеством Новерра.

---

[1]) Blasis, «Traité élementaire, théorique et pratique de la Danse». Milan 1820.

[2]) К. Скальковский, «Балет. Его история и значение среди изящных искусств». СПБ 1882. В. Светлов, «Современный балет». СПБ. 1911, С. Худеков, «История танцев». 3 тома. СПБ. 1913 — 1915.

[3]) Oscar Bie, «Der Tanz». II Auflage, Julius Bard. Berlin, 1919.

Между тем не подлежит сомнению, что исследовательская работа над Новерром должна дать не только первый научный труд о балете, но и пролить новый свет на всю историю театра XVIII столетия. Это вопрос будущего.

V

Литературная характеристика композиции и стиля «Писем о танце» вряд ли вплетет новые лавры в венок знаменитого балетмейстера. Не в стилистической талантливости — ценность Новеррова труда, и похвалы Левинсона, Би и других кажутся нам преувеличенными. Несомненно, если сравнить манеру изложения Новерра с его предшественниками в сочинениях о танце — Менетрие, Пьером Боннэ-Бурдело [1]) и прочими — мы отдадим предпочтение Новерру. У него нет утомляющих перечислений античных свидетельств о хореграфии, чередующихся с схоластическими каталогами танцев и учеными анекдотами про царя Давида, что составляет содержание книг вышеназванных авторов. «Письма о танце» — книга нового времени;

---

[1]) Menestrier — автор труда «Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théatre»... Paris 1682; Pierre Bonnet Bourdelot — автор «Histoire de la danse ancienne et moderne» Paris 1724.

цитаты из древних даны в ней в умеренном количестве, а содержание в нее вложил не педантичный аббат, сочиняющий трактат о танце наряду с многими другими—об иных материях, не изящный салонный теоретик, остроумно беседующий с придворными и поэтами о возвышенном и прекрасном в искусстве,—но искушенный и опытный практик театра, поклонник своего искусства, излагающий свои мысли и чувства слегка витиевато и неловко. В этом — новизна книги и даже ее своеобразное обаяние; недаром вокруг нее сложилось столько легендарных рассказов. Но поставленная в один ряд с произведениями современных Новерру театральных писателей-теоретиков, она проигрывает неминуемо. И страстная абстрактная декламация Руссо, и хлесткие выпады прирожденного памфлетиста Дидро, беспокойные силлогизмы Мерсье и маниакальные парадоксы Ретиф де ла Бретонна – оставляют Новерра далеко позади. Последний нередко повторяется, прибегает к общим местам или смущенно прячется за авторитетами, будь то Аристотель или Вольтер. Иначе и не могло быть у талантливого самоучки, жадно схватывающего имена и мысли, но не способного продумать их до конца, знакомого с лучшими произведениями литературы и искусств нередко через вторые или третьи руки. Неудивительно, что и ученость его при ближайшем рассмо-

трении оказывается проблематичной. [1]) Но если вчитаться в эти тяжеловесные и восторженные периоды, можно заметить подчас и блестки остроумия, и крепкую логику в защите своей идеи и великолепную иронию по адресу своих противников-рутинеров, «старых париков Оперы», упрямых и неисправимых. Речь сразу оживляется, становится конкретно-ощутимой и индивидуальной; ненароком вставляется меткое словечко из театрального жаргона, веселое и задорное; сквозь общие места ясно проступают очертания живой фигуры. Меняется самый темп изложения: вместо грузного синтаксиса— отрывистая, четкая фраза. Таких страниц не слишком много, но они сразу увлекают в круг идей и образов автора.

«Заслуга Новерра в том, что он философской интуицией первый понял и осве-

---

[1]) Так, напр. Новерр, предпосылая своим теоретическим рассуждениям историю балета от древних времен и уделив много места античной пантомиме, сообщает весьма немногочисленные, сбивчивые, а иногда и просто фантастичные сведения по истории балета до Новерра во Франции. А между тем в середине XVIII в. о нем было известно уже многое. Еще Beauchamps в своих «Recherches sur les théatres en France» 1735 дал каталог всех балетов, упоминаемых в мемуарах или существующих в либретто. Много интересного добавил и de la Vallière в книге «Ballets, Opéras et autres ouvrages lyriques» 1736. Очевидно, оба эти труда остались Новерру неизвестны.

тил искусство танца» — так отзывается о Новерре один из немецких эстетиков XVIII века — Иоганн Георг Зульцер [1]). Эти слова, произнесенные в 1792 г., указывают, что уже современники балетмейстера видели в нем нечто бо́льшее, чем только создателя нового зрелища; они подчеркивают в Новерре философа и теоретика, постигшего внутренний смысл и законы своего искусства.

Подобное суждение впоследствии повторялось неоднократно: Оскар Би называет книги Новерра «возвышенными» («sublimes»); А. Левинсон говорит о «высоком полете мысли» Новерра и т. д.

Между тем такая оценка требует некоторого ограничения. Дело в том, что общефилософские предпосылки Новерра крайне мало оригинальны; это бросается в глаза всякому, кто хоть немного изучал французских эстетиков этой эпохи. Новерр все время вращается в кругу общих понятий французского классицизма («природа»; «подражание природе»; «вкус», совершающий отбор «прекрасного» и т. п.); эти понятия не получают у него специфической, индивидуальной окраски. Аристократической культуре классицизма свойственен был сословный отбор эстетически-значительных предметов: Новерр

---

1) I. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, I, 289.

неоднократно подчеркивает, что лицо низкого происхождения не может быть героем танцовальной драмы, так как его грубая страсть прорывается сразу и всегда в одних и тех же уродливых формах; между тем как страсти и чувства благородного человека имеют сотни оттенков и переходов; их пластическая выразительность дает балетмейстеру благодарнейший материал и т. д. Теория всегда консервативнее практики; новые веяния Просвещения Новерр вбирал в себя почти бессознательно, механически; если на практике он и переделывал трагедии Еврипида или Корнеля в балеты, приспособляя их к сентиментальным вкусам интеллигентной Парижской буржуазии; если великая сентиментальная идея всеобщего равенства людей и находила отражение в слегка модернизованных в духе Руссо пасторальных и идиллических балетах,— в теории Новерр оставался верным сыном аристократической эстетики. Как и во многом другом, здесь сказалась двойственность положения Новерра, — распорядителя придворных увеселений и балетмейстера крупных театров Парижа, Лондона и др.

Таким образом, общие предпосылки мышления Новерра были даны задолго до него; он лишь один из малых в великой традиции европейского классицизма; идея эстетического подражания жила до Новерра два тысячелетия; Буало задолго до появления на свет

нашего балетмейстера издал свою Поэтику. Но эту систему неоклассической эстетики Новерр расширил новым звеном: он первый ввел в нее искусство танца, вскрыв его основания и доказав, что они те же, что и в других искусствах. Крупнейшая заслуга Новерра в том, что он впервые заговорил о танце в общих терминах французского классицизма, как об эстетически равноправном с другими искусствами объекте. Бонне и Каюзак в начале своих трактатов о танце извиняются, что пишут о столь мало достойном внимания предмете: Новерр, обосновав место танца в системе искусств, говорит как равный с равными. А затем — остается продуманная разработка поэтики балета; здесь многое, как напр., выведение особенностей танцовщика из его анатомии, не устарело и до сих пор. Наконец, Новерр один из первых в XVIII столетии заговорил о необходимости упорядочения всех элементов спектакля в одно стилистическое объединенное целое, которому были бы подчинены и музыка, и декоративное оформление («костюм» в терминологии Новерра), и телодвижения участвующих. На современном театральном языке это называется режиссурой, и в истории режиссуры Новерр занимает почетное место великого предшественника, еще в XVIII веке предугадавшего законы сценического ансамбля.

VI

Перейдем теперь к рассмотрению последнего вопроса: были ли осуществлены Новерром его замыслы нового балетного спектакля, столь смело и блестяще набросанные им в «Письмах о танце»? Насколько полно были проведены им реформы при практической работе на европейских сценах? Исчерпывающе ответить на поставленный вопрос значило бы — реконструировать целиком представление какого-либо Новеррова «действенного балета». Подобная задача еще лишь намечается истоком балета и далека от своего решения. Мы должны прибегнуть к двум видам оставшихся документов о Новерровых спектаклях: либретто и программам его балетов, составленным им самим, и отзывам о них современников. Этого недостаточно, но это — единственное, чем мы располагаем в настоящее время [1]).

Сам Новерр предостерегает и советует — не доверяться програмным описаниям: они всегда... «ниже оригинала, если тот сносен, и выше, если он посредственен». Нельзя

[1]) Разумеется, что при реконструкции Новеррова спектакля необходимо привлечь и иконографический материал и—прежде всего—партитуру; последняя кладется в основу реконструкции. О методах реконструкции см. книгу E. L e r t ' a, «Mozart auf dem Theater.» Berlin, Schuster und Loeffler, 1917 (II изд. 1921).

судить о картинной галлерее по ее каталогу или о литературном произведении по его предисловию, замечает Новерр. Действительно, руководствоваться балетным либретто для вынесения оценочного суждения о данном балете в целом было бы наивным и некритичным. Описание есть род литературного произведения и, как таковое, привносит от литературы ряд повествовательных приемов, далеких от точного протоколирования происходящего на сцене спектакля. Тем не менее, при более или менее осторожном чтении, из либретто можно извлечь ценные указания о соответственном балете: прежде всего — о выборе сюжета и его разработке, затем — о роли пантомимического действия и его количественном соотношении с чистым танцем. Оба вопроса — являются существенно важными для понимания Новерра.

Мы не будем сейчас заниматься классификацией сюжетов в Новерровых балетах и установлением отдельных жанров. Пишущий эти строки в свое время проделал эту работу, которая, быть может, когда-либо дождется опубликования в значительно более полном монографическом исследовании. Сейчас же мы обратим исключительное внимание на трагический балет, излюбленный жанр Новерра, оставив в стороне пасторальные, анакреонтические и иные жанры, как более связанные с прошлым и потому менее характер-

ные для новаторских стремлений балетмейстера.

«Трагические балеты» Новерр начал ставить в Штутгардте, почитая их кульминационной точкой реформы. Их много: «Гипермнестра», «Горации», «Отмщенный Агамемнон», «Ифигения в Тавриде», «Медея и Язон»,— известнейшие из них. Новый жанр Новерр создает, идя по пути наименьшего сопротивления: он переносит на балетную сцену французскую неоклассическую трагедию и соответственно переводит ее на язык танцовальной пантомимы. Корнель, Лемиерр, Гимонд де ла Туш и опять Корнель—вот его главные образцы. Но французская трагедия наименее приспособлена к такой операции: действие в ней внешне сведено к минимуму, конфликт строится на сложных психологических отношениях немногочисленных героев; ситуация часто осложняется политической темой (большинство трагедий Корнеля); наконец, блестящая диалектика страстей находит свое выражение в декламаторном стиле трагедии; это—риторическая трагедия в лучшем смысле слова. Зрительные моменты даны крайне скупо: одна отвлеченная декорация на все пять актов. Можно представить себе что-либо менее подходящее для создания динамического пантомимного зрелища! Новерр вводит новые действующие лица, не свойственные французской трагедии,

преимущественно массового характера (толпа, кордебалет), меняет с каждым актом место действия для использования новых декораций и увеличения зрелищного разнообразия. Все словесные описания—монологи (récits) он развивает в действенную пантомиму. Оперная сцена предоставляет в его распоряжение готовый арсенал театральных эффектов: торжественные церемонии, процессии, машины, инфернальные персонажи, управление массами. В XVIII веке восприятие трагедии уже иное, нежели во времена Корнеля и Расина. В полной гармонии с театральными вкусами эпохи, Новерр делает при разработке сюжета ударение на двух моментах: сентиментальном и ужасном. Его либретто переполнены трогательными картинами и сценами ужасов. Медея, прощающаяся с детьми, угнетенная Электра, страдания влюбленных Гипермнестры и Линкея должны исторгнуть у зрителей слезы. Сентиментальная окраска придана всем без исключения положительным фигурам; даже суровый Агамемнон, возвращающийся после Троянских побед, превращается в чувствительного семьянина. Это то настроение душ, о котором писала г-жа Риккобони Гаррику: «Смеяться в комедии у нас—нелепо, глупо; в Комическую Оперу все ходят, чтобы поплакать». А рядом—логически неизбежная оборотная сторона чувствительности: ночные страхи, казни при

факелах, кинжалы, Мельпомена в окровавленной тоге, бледный свет могильных лампад, встающие из гробов призраки, глухие стоны адких теней, фурии с развевающимися волосами, заставившие Штутгардских зрителей в одно из первых представлений Новеррова трагического балета «Медея» попадать в обморок или панически ринуться из зала. В отношении пользования сценами кошмаров Новерра нередко сравнивали с трагическим поэтом Кребильоном; несравненно более близкой будет аналогия с популярной в то время «мрачной трагедией» («tragédie sombre») Бакюлара д'Арно и его группы,—современников Новерра, сочетавших формы французской трагедии с имитацией «ужасов» недавно узнанного Шекспира. Это все—общее достояние эпохи, создавшей новый идеал—поэтику кладбищ, вампиров и призраков. Бакюлар д'Арно указывает на сцену Шекспирова Ричарда III с тенями загубленных им жертв, как на образец высшего трагизма [1]). Мы знаем как, часто ссылается на эту сцену Новерр и как охотно выводит он тирана, мучимого угрызениями совести. Когда аббат Ле Блан [2]) сатирически

---

[1]) Baculard d'Arnaud, «Le comte de Comminge ou les Amants Malheureux», Paris 1767,3-me édition,avec trois discours préliminaires. О «мрачных трагедиях» см. Cubières, «La manie des Drames sombres» 1777.

[2]) См. его «Le Supplément au génie, ou l'art de composer des poémes dramatiques». — «Lettres d'un

осмеивает современных ему драматургов, предлагая всеобщий рецепт сочинения трагедий в «ужасном» стиле, его слова почти буквально применимы к композиции Новерровых трагических либретто: «возьмите любую трагедию Корнеля или Расина, по вашему выбору; перемените слегка имена героев; первый акт оставьте, каким он был в оригинале, ничего не измышляя; прибавьте действующих лиц и усложните интригу... во втором акте—захватывающее зрелище — сцена ночи, когда встают призраки; наполните сцену мертвыми телами, а души зрителей—ужасом;...в IV акте введите одно или два сражения по образу и подобию битвы при Азенкуре [1]), модели всех битв английского театра... потом затемните сцену: пусть небо будет багровым, а в воздухе сражаются небесные духи; наконец, пусть из земли появится призрак в окровавленной рубашке; убитые в предшествующих действиях могут снабдить вас полу-дюжиной теней для его свиты; учтивости, которой требуют в обращении призраки, вы обучитесь

français» á la Haye 1745. Цитировано по изданию: «Lettres de m-r l'abbé le Blanc.., nouvelle édition de celles qui ont paru sous le titre de lettres d'un Français», Amsterdam, 1751, 3 vol, t. III, стр. 145 и сл.

[1]) Сражение французов с англичанами во время столетней войны (1415), закончившееся победой последних; изображено Шекспиром в «Генрихе V».

у Шекспира; никто из смертных не умел лучше него вести переговоры с привидениями» и т. д. Можно подумать, что перед нами пародия на трагические либретто Новерра. Для его современников природа, по словам Делиля, «была лишь обширной гробницей, где селились ужас, скорбь и траур». Модной болезни не избежал и наш балетмейстер.

Таковы сюжеты прославленных «действенных балетов». Все это—пантомима и притом развернутая и сложная. Для того, чтобы изложить запутанную экспозицию, Новерру приходится вводить через заднюю дверь то, против чего он сам протестовал в «Письмах»,—условный жест. Уже историк итальянской оперы Артеага, современник балетмейстера, говоря о балетах Новерра отмечает, что язык жестов от природы скуден, а культурное общение людей (politezza) еще более суживает его: героическая мимика, напр., значительно беднее, чем грубо-комическая; кроме того, естественной мимикой нельзя выразить целый ряд вещей,—язык понятий, логические отношения, время (обозначения прошлого и будущего) [1]). Все это — и многое другое — требует условного языка жестов: пантомима Новерра становится шифро-

[1]) Stephan Arteaga's, «Geschichte der Italienischen Oper von ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten» II Band, Leipzig, 1789, XVI Kapitel: «Untersuchung des pantomimischen Tanzes».

ванной и непонятной без программного объяснения. В печати того времени нередко отзываются о балетах Новерра, как о холодном и рассудочном жанре; жалуются, что сюжет излагается непонятно, и что требуется значительное остроумие, чтобы его разгадать [1]. Наконец, — и это весьма существенно, — по либретто балетов Новерра почти невозможно установить, где собственно вводится чистый танец. Танцовальные движения условны по своей природе; мотивировать их введение в «реалистическую» пантомиму рациональным путем почти невозможно; Новерра и без того упрекали, что он собирается передать пируэтами максимы Ларошфуко, и что вопреки здравому смыслу он заставляет танцующую Медею ритмически умерщвлять своих, также танцующих, детей.

Нам кажется, именно в этом пункте и заключается роковая двусмысленность творчества Новерра, обрекшая его реформу на поло-

---

[1]) Напр., см. об этом в предисловии к либретто балета «La tour enchantée. Ballet-figuré, mêlé de chant et de danse; représenté á Versailles, devant sa Majesté, le Mercredi 20 juin 1770. De l'imprimerie Pierre — Robert — Christophe Ballard MDCCLXX. Par exprès commandement de sa Majesté». (Балет этот, сочинения Жоливо, с музыкой д'Оверна и вставными номерами Рамо, Ребеля и Франкэра, был поставлен Лавалем). В упомянутом предисловии приводится критика балетов «в том жанре, который процветает при Виртембергском дворе» (т.-е. в Штутгардте).

винчатость и незавершенность. Верный сын эпохи Просвещения, Новерр последовательно проводит в балете рациональные принципы. Драматический сюжет получает логическую мотивировку. Но самое искусство балета условно по своей природе и на рационалистическом пути понять его до конца невозможно. Оттого в балетных либретто Новерра о танце, как таковом, почти не упоминается,— за исключением тех эпизодов, где его можно оправдать логически: брачная церемония, шествие, состязание в пляске, народное торжество. Но здесь танец становится дивертисментом, т.-е. отступает почти на старые позиции вставок в лирическую оперу-трагедию. О «действенном танце», органически связанном с драматическим целым, приходится лишь догадываться: хороводы адских фурий, «grand pas d'action» поединка Горациев с Куриациями, несомненная ритмизация пантомимических движений (см. вышеприведенный иронический отзыв о Медее, убивающей своих детей). Новый критерий эпохи— «здравый смысл» («bon sens») разлагает немое искусство балета; недаром литература и печать блистают саркастическими оценками искусства, способного превратить Летопись Тацита в балет, где танцует все римское царство, где Сципион и Ганнибал образуют pas de deux, Канны и Карфаген инсценируются кабриолями, Цицерон говорит перед сенатом

двойными антраша, а под конец Брут ритмически закалывает Цезаря [1]). Новерр не столь радикален, но все же между его теорией и балетмейстерской практикой существует компромисс. Та же двойственность сказывается и в балетном костюме: Новерр изгоняет панье и прочие аттрибуты старого оперного костюма стиля барокко—во имя правдивости; на деле же ближайший сотрудник Новерра художник Боке заменяет их другими, быть может более удобными для танцовщика, но не менее условными, в манере рококо. Правда, Новерр жалуется в «Письмах», что трафаретная роскошь костюмов и декораций загубила в Парижской Опере балет «Горации», где действие требует суровой простоты убранства в духе раннего Рима. Однако, раз навсегда отказаться от условности он не может, ибо это значило бы отказаться от балетных принципов вообще.

Вот почему реформа Новерра оказывается осуществленной лишь на половину. «Трагические балеты» быстро сходят с репертуара. Но в теории — путь драматического балета был намечен верно, и XIX век осуществляет задуманное. Этнографические сюжеты, частые уже у Вигано, и, наконец, романтический сюжет, закрепляющий за балетом об-

[1]) Из анонимных «Remarques sur la musique et la danse» Venise 1773, где высмеиваются современные балеты вообще (без упоминаний о Новерре).

ласть фантастики, снимают противоречие рациональной теории и условной практики, сделавшее опыты Новерра поистине «трагическими». Поэтому действительную реализацию замысла драматического балета следует искать не в переделанных «Медеях» и «Гипермнестрах», но в хореграфических шедеврах XIX века, быть может, прежде всего в «Жизели». В истории мы знаем многих провидцев, теоретической интуицией понявших будущее, но в собственном творчестве роковым образом связанных своим веком. Их дело отмечено печатью двойственности, а личная судьба обычно несчастлива.

К числу таких «гениальных неудачников» мы вправе отнести и Новерра. Он жил в переходную эпоху, на стыке феодально-дворянской и буржуазной культур. Своим замыслом — создать из старого придворного балета-увеселения новый, психологически осмысленный и наделенный серьезным моральным и философским содержанием театральный жанр — Новерр инстинктивно ответил на требования нового класса: таков был «социальный заказ» подготовлявшей Революцию молодой буржуазии. Но стремления Новерра наталкиваются на укрепленные вековыми традициями сценические формы придворного театра, где постоянно работает балетмейстер. Отсюда возникает принципиальный компромисс: сцена, предназначавшаяся для развлечения (amuse-

ment), подводится под иные цели, выводимые из новой эстетической программы. Такова общая участь буржуазного театра XVIII—XIX столетий, не создавшего своей сцены и лишь приспособившего старую: из столкновения отвлеченной театральной идеологии с конкретной действительностью родилась угроза театрального кризиса, красной нитью прошедшая через всю историю буржуазного театра. Это же столкновение обусловило и историческую неудачу Новерра.

Впрочем, слово «неудача» мы употребили в условном смысле. Если при жизни Новерру так и не удалось найти окончательное сценическое воплощение своему реформаторскому замыслу, — никто иной как он теоретически указал пути последующим поколениям балетмейстеров. Его эстетическое завещание вдохновляет целую плеяду талантливых мастеров хореграфии XIX века: Блазис, Перро, Петипа связаны с Новерром сотнями невидимых нитей. И ныне, когда искусство танца стоит на пороге новой эпохи, мы не можем сказать с уверенностью, что круг идей Новерра уже завершен; быть может, в новой исторической обстановке нам суждено заново понять иные страницы «Писем о танце». Ответ нам даст ближайшее будущее.

ПИСЬМА О ТАНЦЕ



Жан-Жорж Новерр

1

О ВОЗРОЖДЕНИИ ИСКУССТВА ТАНЦА

Благодаря моему прилежанию, усердию и старанию мне удалось, сударь, вывести танец из состояния бессилия и летаргии, в которое он был погружен: я имел смелость начать борьбу против предрассудков, прочно укоренившихся, благодаря времени и привычкам; я открыл новую дорогу танцу, и ступил на нее уверенным шагом; поразительные образцы, указанные мне великим талантом бессмертного Гаррика [1]) во время моего пребывания в Лондоне, удвоили мое усердие и усилили мое рвение; я оставил избранный мною жанр и обратился к жанру, единственно соответствующему назначению танца — к Героической Пантомиме. Я нашел в огромной библиотеке Гаррика все старинные труды [2]), трактующие об этом искусстве, я научил немой танец говорить и выражать страсти и душевные переживания; мои старания и успехи утвердили ему место в ряду изобразительных искусств; но после пятидесятилетнего изучения, изысканий

и трудов я заметил, что сделал всего только несколько шагов в этой области, и что я остановился там, где препятствия показались мне непреодолимыми.

Балетмейстеры, воспринявшие мой жанр, не смогли преступить через преграду, перед которой я вынужден был остановиться. Сейчас я поговорю с вами, сударь, о двух причинах, противодействующих совершенствованию искусства пантомимы, трудности коей таковы, что ни время, ни труд не смогут их преодолеть.

Танец в тесном смысле слова ограничивается техникой па и методическим движением рук; поэтому его можно рассматривать, только как профессию, успех которой зиждется на ловкости, подвижности, силе и элевации прыжков: но, когда к этим механическим движениям присоединяется пантомимическое действие, танец приобретает жизненность, придающую ему особый интерес — он говорит, он выражает, он рисует страсти и заслуживает тогда быть включенным в число изобразительных искусств.

Восхищаясь множеством шедевров, созданных поэзией, музыкой, живописью и скульптурой, я должен рассматривать балет, как младшего брата этой знаменитой и древней семьи, обязанной своим происхождением воображению и гению; она одна может наделить новорожденного брата всеми своими богат-

ствами. Он найдет среди них разум, вкус [3]) и грацию, правильность прекрасных пропорций, очарование и силу выразительности; он найдет среди них также искусство размещать, распределять и группировать персонажи, наконец, искусство управлять их жестами и позами соразмерно с большей или меньшей силой испытываемых ими чувствований и волнующих их страстей.

Беседуя с вами об изящных искусствах, я не претендую, сударь, на научность; я буду говорить о них, движимый склонностью и чувством, подобно тому, как страстный любовник, ослепленный чарами своей возлюбленной, восторженно говорит о ней.

«Ученые», говорит Квинтиллиан [4]), «знают принципы искусств, невежды — испытывают их действие». Фраза Квинтиллиана устанавливает границы, отделяющие вкус от науки.

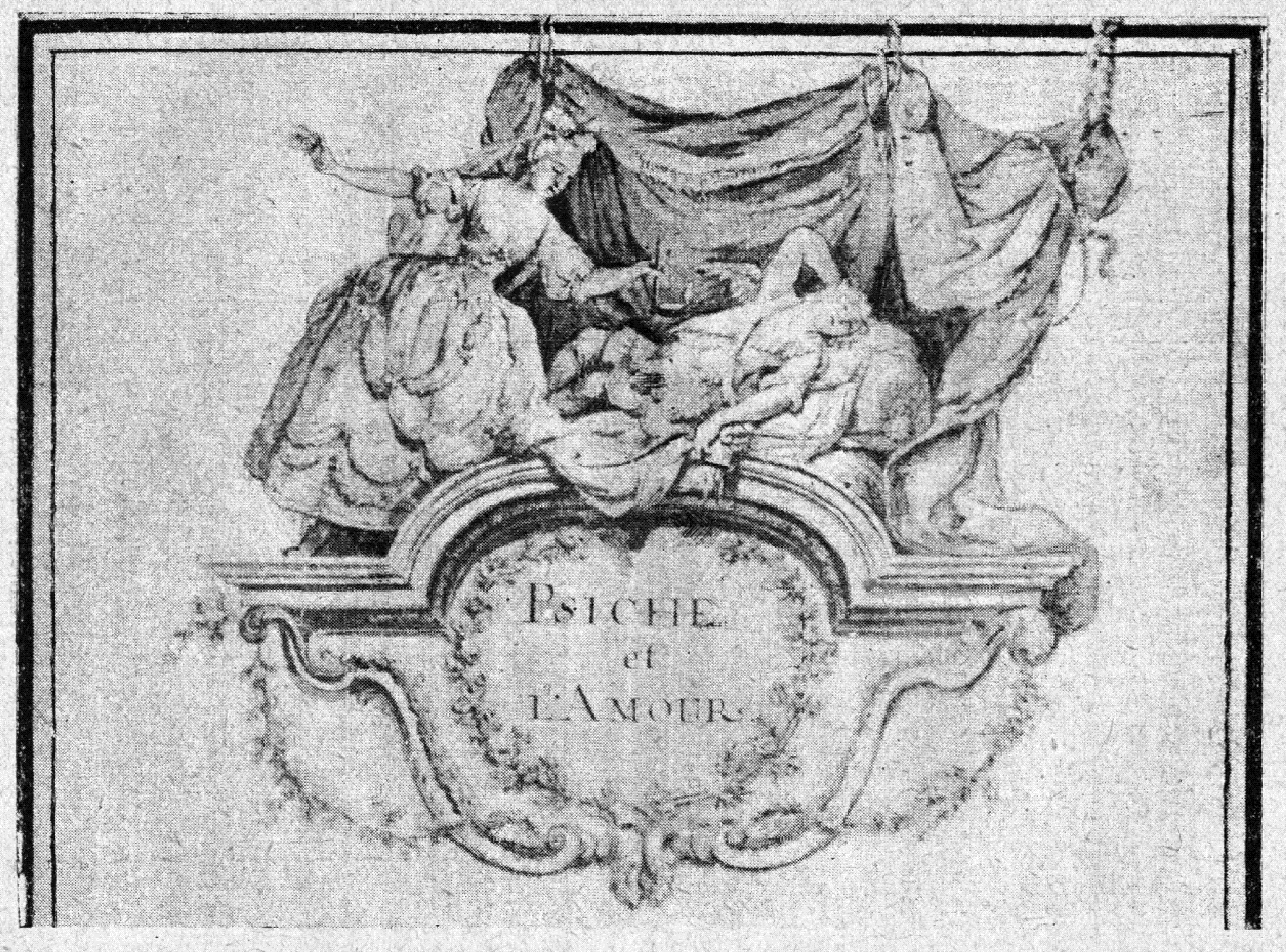
Некоторая одаренность, а также частые путешествия в Италию, Германию и Англию, развили во мне врожденную склонность к искусству. Восхитительное зрелище, раскрывшееся предо мной в лучших музеях и драгоценнейших собраниях, укрепило ее, привычка относиться ко всем этим шедеврам осмысленно, привычка изучать, сравнивать и анализировать жанры и приемы различных авторов научили меня ценить по достоинству каждого из них. Движимый желанием учиться, я завязал дружбу с самыми

знаменитыми художниками; постоянное общение с ними расширило круг моих мыслей и усовершенствовало мои познания. Я использовал их для развития моего искусства, и частью своих успехов я обязан живописи.

Особенно музыка была мне большим подспорьем; я диктовал ей жестами, и она писала; я рисовал ей страсти, и она накладывала на них краски; она прибавляла силы и энергии чувствам, которые я набрасывал перед нею: она укрепляла выразительность страстей, отражавшихся на чертах моего лица, а мои взгляды, охваченные их огнем, усиливали их жизненность и одушевленность. Когда характер моих картин менялся, когда они выражали только счастье, нежность и блаженство двух счастливых влюбленных, увенчанных узами любви и брака, тогда музыка отказывалась от богатых и мощных взрывов гармонии и переходила к нежным и приятным краскам мелодии; эта простая и трогательная песнь, которая касается слуха только для того, чтобы проникнуть в сердце, тесно соединяется с действием пантомимы.

Когда музыка и танец творят согласно, впечатление, производимое этими объединившимися искусствами, становится величественным, и их волшебные чары пленяют одновременно и сердце и разум.

Наконец, я прошел в молодости курс остеологии [5]; он мне весьма пригодился в моих уро-



Заглавная виньетка Боке к Либретто Новеррова балета «Психея и Амур» (из так называемой польской рукописи «Писем о танце»)

ках, сокращая пространные истолкования и внося ясность в наглядное объяснение правил; эта наука научила меня распознавать причины, препятствующие исполнению того или иного движения, и, зная строение человеческих костей, рычаги и шарниры, управляющие различными движениями, я не требовал от своих учеников того, чего не допускала природа, и вел уроки, опираясь на подробное изучение телосложения каждого из них.

Я желал бы, сударь, в целях успешного развития моего искусства, чтобы те, которые предназначают себя для танца и сочинений «действенных» балетов, шли по пути, который я прошел: пусть они постигнут, наконец, что без любовного изучения изящных искусств, они смогут создать только несовершенные творения, лишенные вкуса, грации, изящества и в то же время смысла, разнообразия и подражания природе, каковое составляет душу изящных искусств.

Пора рассказать вам о тех двух препятствиях, которые меня остановили; они заставляют меня отчаиваться и несомненно приведут в отчаяние художников, способных размышлять о достижимом и недостижимом в пределах их искусства. Пантомима может выразить только настоящее мгновение, прошедшее и будущее не могут быть переданы жестом. Балетмейстеры, стремящиеся преодолеть эти препятствия, впадают в несо-

образности: жесты теряют всякую значимость, и смысл их понятен лишь им одним. Эта многочисленность жестов создает пестроту, вызывающую лишь утомление ума и глаз.

Совершенно невозможно выразить в пантомиме следующие стихи:

«У меня был брат, синьор, знаменитый и великодушный».
«Вы скажете тому, кто вас сюда призвал»...

Прочитав Квинтиллиана, Афинея [6]), св. Августина [7]) и других авторов, писавших о театре, взвесив на весах разсудка их различные мнения, заметив, что они противоречат друг другу, и убедившись, что большинство переводчиков были только лицемерными и фанатичными почитателями древности, ожесточенно презиравшими наши шедевры и превозносившими неизвестные им произведения за счет образцов, составляющих гордость Франции и славу наших художников, я решил, что не должен считаться с их преувеличенными похвалами, потому что они оскорбляли мои чувства и возмущали мой рассудок.

Колеблемый между истиной и ложью, убаюкиваемый, так сказать, пристрастием и заблуждением, и утомленный множеством противоречий, я впал в глубокий сон; мое возбужденное воображение перенесло меня в Италию. Мне казалось, что я нахожусь в Риме и спускаюсь в подземелье, где покоятся останки людей,

таланты коих вызвали восхищение народа, восторженно любившего искусства. Эти печальные памятники были освещены только узким отверстием, пропускавшим слабый луч света.

Я смиренно вызывал скользящие тени Пилада[8]), Батилла[9]) и Гиласа[10]), знаменитых мимов, пленявших в царствование Августа умы и сердца, и, благодаря превосходству талантов, ставших кумирами знати и толпы. Эти тени явились мне; я смиренно склонился пред ними и стал умолять их раскрыть мне тайны их волшебного искусства; я спросил их, имел ли характер их танца какое нибудь подобие нашего, делали ли они когда нибудь антраша [11]) шесть и антраша восемь, кабриоли [12]) и пируэты [13]) в семь оборотов — поразительная выдумка, вскружившая легкомысленные головы парижан, рассматривающих ее, как главную основу танца. Тени пожали плечами и стали смеяться; я нашел, что мертвые столь же невежливы, как и живые; эта фамильярность ободрила меня, и я попросил их сказать, каковы были те удачные средства, которыми они пользовались, чтобы понятно выражать прошедшее и будущее... Эти тени, все красноречие коих заключалось в жестах и в разнообразной игре рук и пальцев, ответили мне на своем языке. Я ничего не понял из движений их рук и кистей и заметил тривиальность и бессодержательность их жестов. Одна тень, одетая римлянином, вывела меня из затрудне-

ния; это была тень Росция [14]), знаменитого комедианта. Она сказала мне: «Смертный, я удовлетворю твое любопытство. Мимы были не танцовщиками, но просто жестикуляторами; все римляне отлично их понимали, потому что существовало много школ, где обучали искусству сальтации [15]), которое есть не что иное, как искусство жеста. Эти школы посещались знатными людьми, ораторами и народом. Эти условные жесты, этот немой разговор были понятны всем классам граждан; тени, которых ты только что спрашивал, отвечая тебе на своем языке, употребили способы обозначения прошедшего, настоящего и будущего». «Но эти мелкие жесты», спросил я, «это ускоренное движение пальцев и непрестанное движение рук, могли ли они быть видны и понятны в столь огромных и просторных театрах, которые существовали в Риме? Были ли они благородны и благопристойны?..» Тень ничего не ответила мне и исчезла.

Я потратил немало усилий, чтобы найти лестницу, ведущую из этих катакомб; я расшиб себе голову и ноги, но выбрался в конце концов из этого печального и мрачного места; с трудом я пробирался по древнему Риму; меня окружали обломки, но среди них я замечал великолепные колонны, превосходные портики и прекрасные статуи, избегнувшие губительных рук варваров, и пощаженные временем. Эти драгоценные остатки говорили

в пользу архитектуры и скульптуры и свидетельствовали о совершенстве, достигнутом этими искусствами в царствование Августа.

Внезапно я пробудился; голова нестерпимо болела, жестокая судорога в ноге заставила меня соскочить с постели; при свете лампы я с удивлением увидел, что нахожусь в своей комнате и что я потратил всего только один час, чтобы проделать это утомительное и долгое путешествие.

Когда я размышляю теперь надо всем тем, что нарисовало мне мое расстроенное и дикое воображение, мне приходит в голову одна мысль, и она мне кажется убедительной. Я сравниваю жесты мимов, вернее, ускоренное движение их рук и кистей с тем, что выдумал изобретательный аббат de l'Epée [16]) для глухонемых. Все то, что древние написали о мимах, подтверждает, что их жесты были условны; у аббата de l'Epée жесты носят тот же характер: они являются и не могут быть ничем иным, как только удачно скомбинированными условными знаками, которые объясняют ученикам самые глубокие и отвлеченные идеи. Но все эти движения, столь искусно построенные, столь выразительные и полезные для человечества, не годятся ни для одного из театров. Они остались бы непонятными без предварительного изучения в школах. Но пожелает ли публика, которая вовсе не состоит из глухих и из немых, посещать эти школы,

говорить без помощи языка и слушать без помощи ушей?

Утомленный путешествием в шестьсот миль, пройденных мною в один час, я сейчас кончаю и поговорю с вами в следующем письме о театре древних.

2

О РАЗДЕЛЕНИИ ТАНЦА

Чтобы избежать путаницы, сударь, я разделю танец на два вида: первый—танец механический или технический, второй — танец пантомимический или действенный.

Первый—говорит только глазам и очаровывает их симметрией движений, блеском па, разнообразием темпов [17]), элевацией [18]) тела, равновесием, твердостью, изяществом поз, благородством положений и личной грацией. Все это представляет только материальную сторону танца.

Второй—обычно называемый «действенным танцем» является, если мне будет позволено так выразиться, душой первого; он придает ему жизнь, выразительность и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением; это то, что обосновывает искусство.

Когда танцовщику удается соединить блестящее знание ремесла с умом и выразитель-

ностью, ему по праву принадлежит звание художника; он одновременно и хороший танцовщик и превосходный актер. Признаюсь вам, что, к сожалению, такое сочетание встречается очень редко, потому что танцовщики отдают все свое внимание движениям ступней ног; не упражняя ум и душу, они пренебрегают языком страстей, оживленным и выразительным действием, коим должен обладать жест; но, смешивая действие с движением, они впадают в ошибки и постоянно заблуждаются.

На обязанности актера - мима лежит передача душе зрителя волнующих его чувств и страстей, при помощи правдивой выразительности движений, жестов и лица. У такого актера нет иного языка, кроме жестов, иных фраз, кроме одушевленных черт лица, иной силы, кроме его глаз. Все эти носители страстей, если только они движутся могуществом души, неминуемо производят сильнейшее впечатление и вызывают трепетное волнение; но нельзя заинтересовать и растрогать публику и внушить ей иллюзию при помощи ничего не говорящих фраз; необходимо, чтобы последние обладали всей силой слова и выразительности природы: ибо пантомима, подобно красноречию, имеет свои ударения и повышения; ее язык более краток и сжат, нежели речь оратора. Это — стрела, пущенная чувством; она попадает прямо в сердце.

Больше того, каждая страсть имеет особый, ей присущий, оттенок, свои тона, нюансы и градации. Я не буду их анализировать. Эта тема так тонка и неуловима, что я предоставляю ее тем, кто искусно сумеет подыскать выражения, способные дать правильное представление об этих мимолетных оттенках. Слова — торжественный и резкий, быстрый и медленный, мягкий и сильный — представляют собою крайне несовершенные определения. Это не более, как слабые и очень не точные наброски поразительных картин, начерченных с такой энергией Лекеном [19]), Дюмениль [20]), Клероном [21]). Если бы спросить этих знаменитых актеров, они не смогли бы дать отчет в тех удачных приемах, которые они черпают из души, чтобы выразить в правильных тонах обуревающие их страсти и чувства. Это величие интонации, эти оттенки, этот крик природы, вызывающие слезы у зрителя и переносящие его в сладостные и терзающие сердце иллюзии, в полной мере обусловливают достоинства актера.

Почему актер, величественный сегодня, терпит неудачу, выступая на следующий день в той же роли? Спросите его о причине его слабости и холодности его декламации [22]) и игры, — он ответит вам, что был не в настроении, что усилия его были бесполезны и что душа его, казалось, отказывала ему в той энергии, которой он обладал накануне.

Нельзя ли рассматривать то, что образует безукоризненную интонацию, оттенок, свойственный характеру голоса, как инструмент с безграничными множеством струн, каковые, чтобы звучать верно и точно, должны быть настроены нашими чувствованиями на все тона и лады, способные выразить многообразные оттенки страстей? Эти струны, как бы они ни были хорошо расположены, будут издавать лишь фальшивые и диссонирующие звуки, если их заставит звучать одно лишь искусство; и наоборот, они будут повиноваться и возпроизводить все звуки, свойственные языку страсти, когда их коснется душа, и когда сердце определит все их вибрации.

Все это вовсе не метафора, это — наблюдение над устройством органа, производящего различные голосовые звуки. Мне, несомненно, скажут, что это сравнение не затрагивает актера пантомимы, раз он должен говорить без помощи голоса. Я отвечу, что его жесты, многообразная игра его лица, одушевленное выражение его глаз — это тоже речь, находящаяся в его распоряжении; добавлю ко всем этим средствам и те, которые доставляет пантомиме музыка. Музыка является ее органом и снабжает ее всеми оттенками, которые ей требуются.

Танцовщик, интересующийся только механической стороной своей профессии, тратит гораздо меньше трудов и исканий, чем

тот, кто хочет соединить искусство с одновременным движением рук и ног. Если танцовщик одарен от природы, он сделает быстрые успехи. Он, так сказать, должен быть сформован грациями и создан таким, как Вестрис отец [23]) или Лепик [24]). Эти танцовщики довели свое искусство до такого совершенства, что их никем нельзя заменить, и нет способа подражать им и итти по их следам.

Красоты роста и пропорций и изящества, вытекающего из этого счастливого целого, усиленного очарованием лица, недостаточно для успеха, если человек, обладающий этими достоинствами, не будет призван вкусом и склонностью к выполнению своего искусства и к повседневным и тягостным заботам, которых оно властно от него требует. Полуталантливые люди ничего не достигают; они с трудом плетутся на своем поприще, и их усилия немощны. Встречаются меж ними и другие, которые чахнут в неизвестности, лишенные дарований, вкуса, статного роста и умственного развития; их помещают в арьергарде балетов, и так как на декоративном фоне часто изображаются скалы и море, то их называют «береговой стражей» [25]).

Мне думается, я могу выставить, как неоспоримую истину, что человек рождается наделенным драгоценным зародышем, способным пробудить при своем развитии опре-



Б о к е. — Рисунок костюмов Граций (из так наз. польского рукописного издания «Писем о танце»).

деленную склонность к какому нибудь искусству или науке. Этот чудесный зародыш, которым провидение наделяет все существа, не развивается одинаково у всех людей. Встречается неблагодарная почва, на которой произрастают только терновник и чертополох, но встречается и превосходная почва, обеспечивающая заботливым и трудолюбивым возделывателям ее самую обильную жатву.

Таков образ человека вообще: разнообразие его вкусов и склонностей уподобляется различным господствующим особенностям природы и особому составу каждой горсти земли.

Физические способности человека, каковы бы они ни были, развиваются только путем непрерывного движения: мускулы, рычаги и шарниры, составляющие пружины нашей машины, требуют всесторонних упражнений во избежание утраты их подвижности, игры и эластичности.

Точно так же и моральные и интеллектуальные способности нуждаются в помощи просвещения и совершенствуются не иначе, как чрез постоянное применение их и упорный труд.

Для человека, от рождения привыкшего обрабатывать землю, тяжелые работы и напряженное положение тела становятся привычными. Беспрестанно повторяемые в одном и том же направлении движения делаются для него навыком, которому он машинально по-

винуется; по мере того, как он становится сильнее, мускулы его отвердевают, он лишается ловкости и гибкости, столь необходимых для разнообразных движений рук. Вот человек крепкий и дюжий, человек навыка — машина.

Ум, в свою очередь, не может расти, если он погребен в невежестве; тогда идеи туманны и неопределенны, интеллектуальные способности суживаются и становятся невосприимчивыми к великим идеям. В таком состоянии человек гибнет, он не думает, а жует жвачку.

Но среди стольких неспособных существ выделяются, как я уже говорил, особенно облагодетельствованные природой, для которых учение — ничто иное, как игра, и которые постепенно доводят науки и искусства до последней степени совершенства.

Отыскивая причины такого различия, замечаешь, что не все наши органы в равной мере приспособлены к упражнению. Вот отсюда то и возникает в каждом индивидууме склонность или тяготение к тому или иному занятию. Как в физической, так и в духовной области он всегда отдает предпочтение одним занятиям перед другими; но во всех случаях упражнения увеличивают силу органа или способности, которая и развивается за счет другой, остающейся в пренебрежении. Это — неизменный закон экономии энергии.

Вот почему ноги танцовщика и руки учителя фехтования обладают такой подвижностью и проворностью. Вот почему кисти рук некоторых художников приобретают благодаря повторности движения такую ловкость, что человек умелый в одном искусстве не может внезапно перейти к другому, предварительно не изучив его и не приобретя в нем навыка. Вот почему глубокомысленный математик, все подвергающий анализу, вовсе не блещет творениями фантазии, между тем, как поэт, у которого постоянно работает воображение, часто заблуждается в своих рассуждениях. По той же причине актер, упражняющий только свою память, обладает столь ограниченным умом вне своих ролей, а танцовщик, ограничивающийся в своих занятиях механикой движения ног, так беден мыслями и так скупо однообразен в сочинении своих па.

Невосприимчивость учеников и медленность их успехов могут быть прежде всего приписаны рутине учителей и недостаточной ясности, с которой они разъясняют основные правила. Отказавшись от старинных рубрик, они сократили бы длинноты и внесли бы бесконечно больше точности в свои уроки. Тогда ученики перестали бы испытывать отвращение; они не теряли бы больше драгоценного времени на разгадывание того, что им показывают под густым покровом привычек и невежества. Я знаю, существует лишь

один основной принцип, но мне не безызвестно, что способ его объяснения допускает множество видоизменений.

Если художник-портретист, рисуя голову, хочет достигнуть полного сходства, не следует ли ему изучить черты и характер данного лица, не следует ли ему поместить голову, которую он рисует в наиболее выгодное положение и выбрать наиболее благоприятное освещение и силу света. А если великий художник вынужден потратить столько забот, что бы придать голове надлежащее выражение, характер и грацию, то сколько стараний должны приложить учителя, чтобы, в свою очередь, изучить как устроены головы их учеников, каковы вкусы, наклонности и способности каждого из них? Но в большинстве случаев учителя — рутинеры, и это большое несчастье.

3

О КАЧЕСТВАХ, НЕОБХОДИМЫХ ДЛЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

В одном из предыдущих писем я беседовал с вами, сударь, о непреодолимых препятствиях, противодействующих развитию искусства пантомимы, препятствиях, совершенно неизвестных в Риме. Я говорил вам, что язык жестов и знаков понимался там превосходно всеми, потому что во времена Августа существовали школы, где его преподавали; тогда существовали даже полные словари этого немого языка, на котором можно было выразить любую идею знаком или каким-либо жестом. Если и правда, что жестикулирующий народ — итальянцы унаследовали от древних римлян некоторые из этих условных знаков, то все же я вас уверяю, что они показались мне непостижимыми и тривиальными.

Твердый и упорный в своем мнении, я всегда буду повторять, что все эти судорожные движения рук, кистей и пальцев были

неблагородны, лишены грации и недопустимы ни в трагедии, ни в ораторской речи.

Жест благородный, простой и естественный служит украшением речи: он придает достоинство мыслям, энергию фразам, он укрепляет и усиливает обаяние красноречия, словом, для говорящего человека он то же, что аккомпанимент для поющего.

Жест условный плох до смешного; жест, выученный перед зеркалом — фальшив и неверен; жест, вызванный чувством и страстью — правилен и выразителен. Он становится истолкователем души и различных волнений, ею испытываемых. Жест, как я его понимаю, есть второй орган речи, который природа дала человеку, но его можно услышать только тогда, когда душа приказывает ему говорить.

Осмелюсь сказать, без всякого тщеславия, что я воскресил искусство пантомимы; оно было погребено под развалинами античности, оно не появилось ни во время царствования Медичи, ни при Людовике XIV. Доберваль [26]), мой ученик, человек, преисполненный художественного вкуса, объявил себя ревностным защитником моей доктрины и не пострадал из-за нее. Он сочинил для оперы «Сильвия» [27]) «pas de deux» полное действия и интереса; этот отдельно стоящий отрывок показал сцену - диалог, продиктованную страстью и отмеченную всеми чувствами, какие только может внушить любовь. Это

«pas de deux», украшенное талантом г-жи Алар [28]), танцовщицы, присоединившей к обаянию исполнения блестящую выразительность, самую правдивую и одушевленную, имело справедливо заслуженный успех. Таким образом Доберваль был первым, осмелившимся бороться против общепринятого мнения, преодолеть старинные предрассудки, восторжествовать над ветхими правилами в опере, разбить маски, ввести более правдивый костюм и проявить себя в интересных очертаниях природы.

Вестрис-отец получил от французского двора разрешение проводить по три месяца в году при дворе герцога Вюртембергского [39]); у этого государя, была прекраснейшая многочисленная и отлично обученная балетная труппа. Наблюдавшееся в ней редкое по технике совершенство исполнения окончательно закрепило способности Вестриса. Этот прекрасный танцовщик совсем не упражнялся в пантомимическом искусстве, тогда еще неизвестном в опере. Удивленный моей манерой играть и новизной моего жанра, он почувствовал себя способным передавать и живописать страсти. Я заставил его последовательно сыграть роли: Ринальдо, в балете «Армида» [30]), Адмета в «Альцесте» [31]), Язона в «Медее» [32]), Даная в «Данаидах» [33]), Плутона в «Прозерпине» [34]), Геркулеса в балете того же названия [35]),

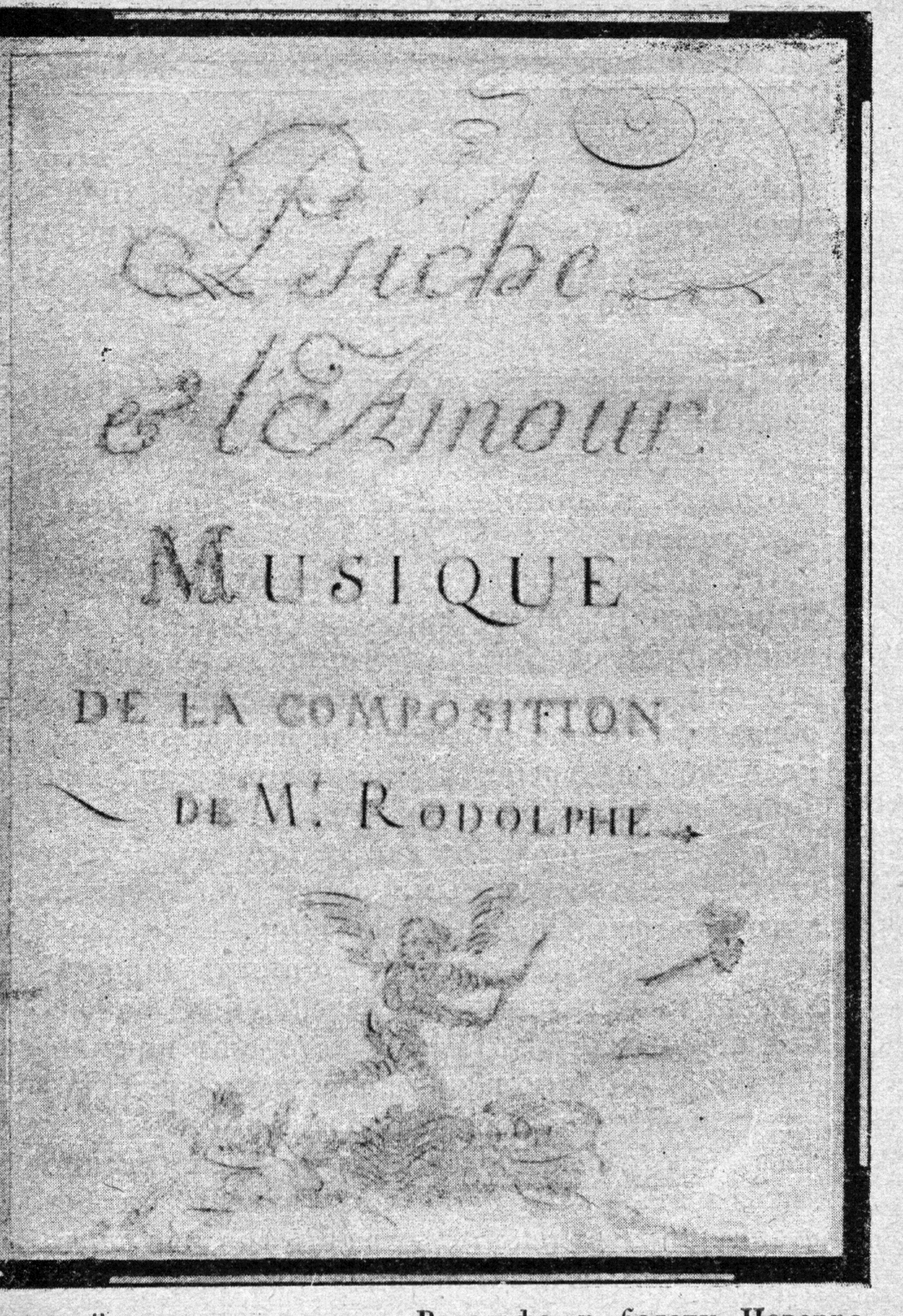
Орфея [36]) и т. д. Он исполнил эти различные роли с редким совершенством, и, ободренный успехами, достигнутыми в этом новом жанре, он поставил в Опере мой балет «Медея и Язон». Эта трагическая сцена была встречена восторженно и действенный танец впервые вызвал слезы у зрителей. Вестрис, покинув Штутгарт, направился в Вену и поставил там «Медею»; после этого он был в Варшаве и опять ставил там «Медею»; распространяя мои творения и мой жанр, он увеличил свою славу и повсюду получил самые блестящие награды.

Балет светлейшего герцога распался; тридцать рядовых танцовщиков внезапно превратились в тридцать балетмейстеров. Обогащенные моими партитурами, моими программами и моими рисунками костюмов, они рассеялись по Италии, Германии, Англии, Испании и Португалии; повсюду они ставили мои балеты, выдавая себя за моих учеников; копируя меня, они нередко калечили меня и воспроизводили крайне несовершенно творенья моей фантазии. Я создал, в сотрудничестве с природой, трех учеников; они обладают в противоположных жанрах весьма крупными талантами; я скажу о них, когда наступит время и, воздавая должное истине, я не смогу не похвалить их.

После того, что я вам сказал, сударь, вы не будете особенно удивлены, узнав, что

в настоящее время существует слишком большое количество так называемых балетмейстеров; они с трудом плетутся по дорогам, которые проложены незначительным числом заслуженных мастеров; но чтобы добиться имени и справедливых похвал необходимо творить самостоятельно.

Разве возможно преуспевать в искусстве, основных правил которого не знаешь? Может ли это искусство, дитя вкуса и воображения, выполняться теми, у кого нет ни вкуса, ни воображения? Они меньше всего знакомы с тем, что им следовало бы знать лучше всего; все эти скверные копиисты портят и пятнают самые дорогие произведения. Для искусств они являются тем же, чем гусеница для цветов: они уничтожают и лишают их одновременно формы, свежести и блеска. Если бы эти мнимые балетмейстеры потрудились прочесть, что писал об их искусстве Апулей [37]); если бы они могли понять и уяснить себе длинные перечни качеств и знаний, требуемых от балетмейстера, они бы испугались своего невежества, бросили бы профессию, созданную не для них, которую они ежедневно бесчестят своими чудовищными произведениями; если бы они ограничились только чистой техникой искусства, мы обогатились бы хорошими рядовыми танцовщиками, и балет принял бы иную, более мудрую, форму более величественный харак-



главный лист партитуры Родольфа к балету Новерра
сихея и Амур“ (из так наз. польского рукописного издания „Писем о танце“).

тер. Он являл бы более приятные картины, более выдержанный интерес, более естественные ситуации, лучше начертанные группы, менее оскорбительные контрасты и более живое выразительное и благородное действие.

Просмотрим, как можно быстрее, занятия балетмейстера, обязанности, которые он должен выполнять, правила, коим он должен следовать, и принципы, которые ему надлежит усвоить.

Он должен знать танец, иметь за собой многолетний опыт танцовщика, знать неисчислимые способы сочетания темпов; ведь это они устанавливают то бесконечное многообразие, которое придает блеск исполнению. Если же балетмейстер не знает танца или лишь поверхностно знаком с ним, то он не сумеет творить; как сможет он, будучи столь невежественным, поставить первым артистам pas de trois, de cinq et de sept? Куда он забредет, пытаясь сочинить нарастание па, необходимое для завершения финала большого балета? Если у него нет никаких знаний в области планировки и рисунка, необходимых для образования многообразных фигур, которые балет должен беспрестанно показывать, каким образом сумеет он без путаницы и замешательства быстро нарушить первый уже определившийся рисунок, чтобы вместо него показать другой? Если эти соче-

тания ему неизвестны, все будет длинно, растянуто, спутано и явит утомленному взору только бесформенную массу, собранную в кучу рутиной и невежеством.

Балетмейстер должен знать, что в танце имеется только семь основных па: столь малое число, без сомнения, удивит его, но его изумление пройдет, если он узнает, что музыка имеет всего лишь семь нот, а живопись семь цветов; но смешение этих нот и цветов открывает живописи безграничное разнообразие разных по оттенкам тонов и полутонов, музыке — неисчислимое разнообразие гармонических и мелодических сочетаний; точно так же семь па танца образуют, путем удачных соединений, массу темпов, полутемпов, сцеплений и движений.

Эти средства, находящиеся в распоряжении балетмейстера, оказались бы недостаточными, если бы вкус не распределял их, соблюдая порядок и экономию. Балетмейстер должен быть живописцем. Но как удастся ему создать великие картины, если у него нет ни карандашей, ни красок?

Еще недостаточно, если балетмейстер в совершенстве знает танец; надо, чтобы он обладал умением сочетать движения рук с движениями ног; вкус и грация устанавливают в них округленность, направляют и определяют постановку корпуса и ее соотношение с постановкой головы. Эти контрасты положений и противоположений составляют

обаяние танца и накладывают печать совершенства на технику исполнения. Эта интимная гармония движений всей машины не может явиться как результат школьных правил; ученик, осмелюсь так выразиться, это глыба, которую правила обтесывают; они создают первый набросок, но, повторяю, только вкус завершает и придает фигуре очертания и грацию, которыми она должна обладать, чтобы быть действительно прекрасной.

Я кончаю, сударь, и, поговорив с вами о ремесле, я поведу беседу об искусстве, т. е. о выразительности и о той одушевленной пантомиме, которая является душой и разумом танца.

4

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДЫДУЩЕГО

Мое предыдущее письмо, сударь, дало лишь легкий набросок того, что балетмейстеры должны были бы знать и изучать: я говорю это о тех, которые творят. А слишком большая толпа полуталантов, бессильная что нибудь измыслить, копирует произведения тех, которые обладают подлинными достоинствами. Если бы они копировали их точно, беда была бы не велика; но они их искажают и показывают грубый шарж на них; хуже того, они добавляют от себя и заменяют хорошие черты, которые они могли бы удержать, дурными, более им свойственными.

Читая программу балета или увидев его два или три раза на сцене, нельзя уловить черты, характеры, формы, детали и целое. Красоты этого искусства мимолетны и преходящи: ими восхищаешься, когда они показываются, но они ускользают, как только хочешь их уловить.

Мне хотелось бы привести вам большое число балетмейстеров, соединяющих с углубленным знанием искусства вкус, воображение и талант: я назову в порядке старшинства Добервалья, Лепика, Галлэ[38]), Гарделя[39]); их отменные таланты и их успехи вполне заслуживают моего похвального слова; оно выразит уважение, которое я питаю к их заслугам.

Мне не безызвестно, что некоторые молодые люди, преисполненные усердия и деятельности, но являющиеся новичками в искусстве великих композиций, идут по стопам великих мастеров; я не знаю всех их произведений и остерегусь судить о достоинствах балета или картины на основании программы. Подобные описания нередко оказываются ложными. Чтобы здраво судить о балете или о картине, надо их видеть; это единственное средство, позволяющее знатоку судить о предметах этих искусств.

То, что я напишу, сударь, может служить руководством для балетмейстеров, сделавших лишь несколько шагов на поприще, на котором они собираются работать; размышления, укрепленные временем и освященные опытом шестидесятилетнего труда, чрезмерное, быть может количество сочинений, благоприятные для развития моих замыслов обстоятельства, воплощение их в целом ряде сюжетов, большие танцовальные ансамбли, обширные театры,

затраты, соответствующие величию сюжетов, поставленных мною на сцене, успехи, достигнутые в созданном мною жанре, — все это, говорю я, вплоть до моих ошибок, может служить руководством для балетмейстеров, и я надеюсь, что мои наблюдения покажутся правильными и полезными даже для тех, кто легко может обойтись без них или не имеет в них надобности.

Углубив знания техники танца, балетмейстер должен посвятить весь свой досуг изучению истории и мифологии, проникнуться всеми красотами поэзии, прочесть Гомера, Вергилия, Ариосто, Тассо и, наконец, узнать правила, установленные поэтикой. Недостаточно прочесть, необходимо запечатлеть в памяти все основные черты, пригодные для пантомимического действия; дабы преуспеть в этом, необходимо заносить их в три тетради: одну для исторических сюжетов, другую для мифологических сюжетов, третью для литературно-поэтических сюжетов; в этом кратком сборнике репертуара балетмейстер найдет сюжеты разнообразных и интересных балетов.

Общение с художниками и анализ их творений являются источниками просвещения, которыми не должен пренебрегать балетмейстер; они усовершенствуют его вкус, улучшат его произведения и помогут развиться его мыслям; размышляя над произведениями гения, он обнаружит ту невидимую нить, ко-

торая связывает все искусства, и узнает, что произведения искусств должны заимствовать черты у прекрасной природы; и только подражая ей, эти произведения становятся одновременно мудрыми и интересными.

Выбрав в своем репертуаре сюжет, балетмейстер должен тщательно разобраться в нем прежде, чем ставить его на сцене; верное чутье побудит его отбросить те части, которые могут замедлить развитие сюжета, и все лишнее, что внесло бы путаницу или медлительность в пантомимическое действие, ибо это действие должно быть живым и одушевленным, так как оно является истолкователем страсти.

Отбросив все лишнее, балетмейстер установит число главных актеров, требуемое сюжетом фабулы; если это число больше четырех [40]), то благоразумнее совершенно отказаться от такого плана, не приемлемого для искусства, которое может передать его лишь в весьма несовершенном виде; ибо чем больше актеров в балете-пантомиме, тем он менее понятен; чем больше затемняется действие, тем непонятнее становится сюжет.

Говоря, что балетмейстер должен удалять все лишнее и все, что ослабило бы цельность и гармонию его картин, я вовсе не советую ему прибавлять и подставлять что либо и прибегать к помощи эпизодов. Удачные эпизоды — редки и в целом они гораздо больше

портят сюжеты, нежели украшают их. Они допустимы лишь в маленьких балетах, взятых из мифологии. Но и здесь они должны казаться вытекающими из основного сюжета, должны переплетаться между собой так, чтобы их нельзя было отсечь, не ослабляя интереса; но из исторических сюжетов эпизоды должны быть изгнаны.

Для того, чтобы сочинение больших балетов удалось полностью, необходимо, чтобы балетмейстер взвесил все возможное и все невозможное и учел свои средства и препятствия; обдумав все это, он не потребует от своего искусства большего содействия, чем оно может ему оказать, и его сочинения станут осмысленными и упорядоченными.

Если балетмейстер жертвует большими массами, ради подробностей, основным интересом — ради аксессуаров, если он прерывает развитие действия незначущими танцами, если он заменяет выразительные жесты ничего не говорящими пируэтами, а отражения страсти в чертах лица — антраша, если он забывает, что публике необходимо показать интересный сюжет, а отнюдь не скучный дивертиссмент, составленный из мертвенных танцев — все будет потеряно, действие исчезнет, ничто не окажется на своем месте, нить будет порвана, цепь разбита, канва разодрана на части, и это чудовищное произведение, лишенное порядка и интереса, будет

свидетельствовать лишь о неспособности, невежестве и дурном вкусе автора.

Во всех искусствах, повторяю я, существует предельная черта, которую художники не могут переступить; если же они упорствуют в желании перейти мудрые границы, установленные природой, они сбиваются с пути и встречают в своих скитаниях только химеру, отданную на произвол разнузданной фантазии.

Несомненно благоприятным для успешного развития действенного танца является то обстоятельство, что существуют все же балетмейстеры, которых исправляют мало по малу ошибки и неудачи; прислушиваясь к голосу публики и опыта, они выбирают менее расплывчатые и более известные сюжеты, они отказываются от романтики и сочиняют менее фантастические и более благородные и разумные произведения; они не пытаются больше растягивать на пять актов [41]) сюжет, основа которого не допускает более трех актов; подобная растянутость ослабляет действие, последнее перестает развиваться, плетется и парализуется излишними вставками. Балетмейстеру, не впадающему в эти ошибки, к несчастью, слишком распространенные, обеспечен наибольший успех; его произведения становятся образцами, они доставляют ему похвалы, рукоплескания и вполне заслуженную славу.



Заглавная виньетка **Б о к е** к либретто балета „Медея и Язон" (из так наз. польской рукописи „Писем о танце").

Установив, что самые обширные сюжеты можно развивать с помощью четырех главных персонажей, я не притязал на исключение вторых ролей, например, наперсников; еще менее я хотел изгнать действующие и выразительные хоры; по примеру греков их можно использовать в некоторых случаях, либо для сохранения непрерывности действия, либо для соучастия в том действии, которое развивается перед ними; эти хоры произведут несомненно большое впечатление, если их поручить вторым актерам и корифеям [42]); но эти актеры и корифеи все испортят, если они не обучены пантомиме и искусству выразительных жестов. Нужен особый талант, чтобы умело пользоваться ими и чтобы устранять их, когда они становятся ненужными, ибо они не могут быть свидетелями происходящих тайных сцен, образующих завязку действия и подготовляющих его развязку. Но для достижения этой цели необходимо, чтобы балетмейстер приучал свою душу к живому чувствованию, свое лицо—к восприятию различных от души исходящих ощущений, а жесты — к правдивой передаче этих ощущений. Если же его сердце холодно, если его душа застыла, если его лицо неподвижно и не поддается игре страстей, если его глаза устремлены в одну точку и недвижимы, если тело его окостенело и неестественно натянуто, а сочленения, приводящие его в дви-

жение, лишены легкости игры, если, наконец, голова не движется грациозно и постановка корпуса не контрастирует с различными позициями, то может ли такой балетмейстер служить образцом для танцовщиков? Он должен обладать знанием и уметь исполнять, разъяснять и воздействовать. Если он лишен всех этих качеств, только что перечисленных мною, он будет влачить свое существование и чахнуть в неизвестности; его произведения будут копией его качеств, они будут холодны и однообразны, как и он сам. Такой балетмейстер, сударь, должен покинуть сцену и избрать занятие, требующее лишь навыка механических движений.

Широко распространено ошибочное мнение, будто балетмейстер может сочинять балеты сидя, и письменно или устно указывать па, фигуры, группы, действие, выражение и жесты. Нет более утомительной в физическом и умственном отношении профессии, нежели профессия балетмейстера: он должен и ставить и сочинять па, и показывать их; если артисты их не воспринимают сразу, то он обязан начинать сначала несколько раз подряд; когда же па усвоены, он должен заняться их сочетанием, дабы достичь рисунка или фигуры, им задуманных. Но когда он переходит от симметричных форм [43]), к изображению так называемых неправильных форм, то сочетания становятся еще труднее.

Ограничусь приведением двух примеров, согласных с принципами композиции, установленными мною.

Если балетмейстер хочет поставить танец 24 борцов, он должен совершенно отказаться от симметрии фигур, движений, позиций, поз и групп; чтобы придать этому действию правдивый характер, он должен сочинить отдельно двенадцать различных pas de deux; этот утомительный труд отнимет у него несколько дней; когда все эти pas de deux сочинены и частично разучены исполнителями, их соединяют для образования ансамбля. Эта обширная картина отмечена разнообразием и сходством; в каждое мгновение она являет новые группы и может произвести впечатление и понравиться, если только она будет исполняться с силой, неустрашимостью и нервностью, требуемыми этим жанром *).

Вторым примером я беру Елисейские поля, сюжет тем более трудный для хорошого воспроизведения, что он изображает только тени: балетмейстер должен прочесть и продумать шестую книгу Энеиды Вергилия [44]); он найдет в ней множество красот, но они носят лишь описательный и исторический характер, и, составляя очарование поэзии, не могут дать

---

*) Я сочинил это па в Штутгарте, в первом акте балета «Альцеста»; оно составляло часть празднества, устроенного Адметом в честь Геркулеса и Ликомеда.

того же в танце. Эти тени счастливы, ни одна страсть не тревожит их покоя. Но может ли танец выразить что нибудь, если страсти не снабжают его своим голосом? У этих теней имеются воспоминания, сладостные мысли. Но как изобразить их? Посещая эти волшебные места, Вергилий замечает, что некоторые тени танцуют; это дает балетмейстеру право использовать чары своего искусства.

Среди блаженных теней представлены все возрасты и звания: герои, героини, поэты, философы и ораторы будут действовать, юноши и дети — танцовать; фантазия живописца должна создать обширную картину; если он удовольствуется аллеей из деревьев, заканчивающейся обыкновенно маленькой горой, то балетмейстер окажется не в состоянии распределить все эти персонажи на столь тесном фоне, ибо ему нужны беседки, аллеи, холмики, скамейки, созданные природой, во̀ды, ниспадающие с разных высот. Все это можно сделать, разбив рамку; тогда этот план легко выполнить; балетмейстер сможет разместить на более или менее возвышенных площадках группы в удачных сочетаниях; просеки будут предназначаться для прогулок, ровные части сцены для танца, а холмы на фоне — для размещения детей в разных планах, с сохранением постепенного понижения, рассчитанного с точным соблюдением законов оптики и перспективы.

Так как в этой прекрасной местности не существует никакой симметрии, то и балетмейстер свободен от применения ее в своей композиции. Многообразный пейзаж должен явить, так сказать, новую природу: иные деревья, иные растения, иные цветы, чем те, к которым мы привыкли; все должно быть окутано дымкою и нарисовано в полутонах. Танец, в свою очередь, должен приспособиться к этому разнообразию, он должен быть составлен из отдельных и неравных по числу групп; они будут соединяться, чтобы образовать массы, которые вновь разделятся, для создания новых картин. Музыка этого балета должна развернуть все чары гармонии; легкие движения, мастерски выполненные паузы, дадут балетмейстеру возможность поставить свои картины.

Нельзя отказаться от разнообразия в костюме, так как действующие лица разнообразны до безконечности.

Если художник-декоратор, музыкант и балетмейстер совещаются между собой и понимают друг друга, (к сожалению подобное явление неизвестно), то они могут показать публике действительно новое и интересное зрелище. Но этот балет нельзя поставить удачно, если балетмейстер не имеет в своем распоряжении площадки, платформ и холмов во время всех репетиций; недостаточно разметить эти места белым и черным; для точной

работы необходимо, чтобы все было на месте, в таком виде, чтобы он мог соединять группы, размещать персонажи и придавать каждому из них присущие ему характер, позы и движения. *) Наконец, чтобы рассчитать это произведение, требуется много изысканий и не мало времени, и в две репетиции, как это принято в опере, «Елисейские поля» из «Кастора и Поллукса» [47]) поставить невозможно.

Если техническая часть танцев доставляет балетмейстеру столько невзгод и хлопот, если она требует такого рассчета, сколько же трудов и забот потребует искусство жеста и выразительности? Это повторение движений, эта оживленная живопись страстей, это действие, управляемое душой, это волнение всей машины, наконец, все эти разнообразные переходы, не должны ли они довести его до состояния, граничащего с безумием? Если на сцене находятся Агамемнон, Клитемнестра, Ахилл, и Ифигения, то приходится разучивать четыре роли. У каждого актера свои особые интересы и намерения; каждый из них должен быть отличен по характеру обуревающей его страсти. Балетмейстер должен проникнуться внутренней ситуацией этих четырех персонажей, должен всех их изобразить, показать им жесты, которые они

---

*) Я поставил этот балет в Вене. Декорации были написаны по эскизам Сервандони [45]) и Пийе мон [46]).

должны воспроизвести, а взор его должен загораться соразмерно чувствам, испытываемым каждым из них; он должен уловить осанку и все особенности возраста и пола этих четырех актеров: горячность Ахилла, гордость Агамемнона, смятение, горе и взрывы материнской любви, покорность и непорочность Ифигении, идущей на жертвенную смерть.

Из этого наброска, сударь, вы должны убедиться, что балетмейстер, непрестанно волнующийся, не может творить, сидя с карандашем в руке. Живописец должен нарисовать не прихотливый набросок, а историческую картину; все в ней должно быть величественно, выразительно и торжественно и наполнять зрителей той живой иллюзией, которая вынуждает принять подражание за самую природу.

5

О ПРОЧИХ ЗНАНИЯХ, НЕОБХОДИМЫХ ДЛЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА.

Чтобы убедить вас, сударь, насколько трудно преуспевать в нашем искусстве, я дам очерк прочих знаний, которыми мы должны были бы обладать; знаний, которые, будучи необходимыми, все же не являются характерными для балетмейстера: ибо ими можно обладать, не будучи в состоянии сочинить самую маленькую картину, создать какую нибудь группу и придумать какое нибудь положение.

Судя по огромному количеству мастеров в этой области, рассеянных по всей Европе, можно было бы подумать, что это искусство столь же легко, сколь приятно. Однако, звание балетмейстера легко присваивается не по праву, и крайне редко по заслугам, что убедительно доказывает, насколько трудно преуспеть в этой области и довести ее до совершенства. Ни один балетмейстер не может выдвинуться, если он действительно не одарен от природы. Чего можно достигнуть без по-

мощи воображения и вкуса? Как преодолеть препятствия, как устранить трудности и перейти границы посредственности, если не унаследован зародыш определенного искусства и если художник не одарен теми талантами, которые не вырабатываются навыком и учением, а, являясь даром природы, становятся силами, окрыляющими и возносящими его в быстром полете до самой вершины совершенства, до самой высшей ступени искусства.

Если вы справитесь у Лукиана [48]) то узнаете у него, сударь, все качества, отличающие и характеризующие великого балетмейстера; вы увидите, что история, мифология, античная поэзия и науки должны быть им изучены. Действительно, только при наличии самых точных знаний во всех этих областях мы можем надеяться преуспеть в нашем творчестве. Соединим в себе гений поэта и гений живописца: первый для сочинения, другой для выполнения замысла.

Некоторые познания в геометрии также могут оказаться очень полезными: они приведут к отчетливости в фигурах, к порядку в сочетаниях и к четкости в формах; сокращая длинноты, они придают исполнению бо̀льшую точность.

Б лет своего рода машина, более или менее сложная, различные эффекты которой поражают и изумляют зрителя лишь тогда, когда

они выполняются быстро и многообразно; сочетание и последовательность фигур, движения, быстро следующие одно за другим, формы, вращающиеся в противоположных направлениях, смешение различных переплетений, стройность и гармония, господствующая в темпах и в развертывании тела, — все это не обрисовывает ли пред вами образ искусно построенной машины?

Наоборот, балеты, в которых царит беспорядок и неясность, ход развития которых неровен, фигуры коих спутаны, — не похожи ли они на те плохо слаженные механизмы, которые, будучи загромождены бесчисленным количеством колес и рычагов, обманывают ожидание художника и надежды публики, так как они сделаны неточно и с нарушением пропорций.

В наших произведениях нередко встречаются чудесные явления. Многие из них требуют применения машин: например, у Овидия мало сюжетов, которые можно было бы передать на сцене без смены декораций, без полетов, превращений и т. п. Поэтому балетмейстер должен отказаться от подобного рода сюжетов, если только он сам не машинист. К несчастью в провинции встречаешь только театральных рабочих, возведенных на эту должность нелепой протекцией. Их таланты заключаются в умении подымать люстры и толчками спускать плохо оборудованную

машину Славы *). Театры Италии не блещут машинами; немецкие театры, построенные по тому же плану, также лишены этой волшебной части зрелища; так что балетмейстер, работающий в этих театрах, попадает в весьма затруднительное положение, если у него нет некоторых познаний в области механики, если он не умеет ясно излагать свои замыслы и строить для этой цели небольшие модели, которые для рабочих всегда понятнее, нежели самые ясные и точные слова.

Наибольшие возможности в этой области встречаешь в театрах Парижа и Лондона. Англичане весьма изобретательны; их театральные машины проще, чем наши, а эффекты их столь же стремительны как и искусны. Все работы, необходимые для выполнения трюка, отличаются у них изумительной законченностью и тонкостью; чистота, тщательность и точность, соблюдаемые ими во всех мелочах, несомненно способствуют быстроте и отчетливости. Совершенство машинной техники проявляется главным образом в их пантомимах, в тривиальном, безвкусном, неинтересном жанре с плоской интригой. Можно сказать, что это зрелище, требующее огромных затрат, создается для зрителей, взор которых ничем нельзя оскорбить: оно имело бы посредствен-

*) Gloire — театральная машина, окруженная яркими лучами света. На ней размещались актеры изображавшие богов.



Б о к е. — Рисунок костюма «призрака». (Из так наз. польского рукописного издания «Писем о танце»).

ный успех в наших театрах, где любят вольную шутку лишь тогда, когда она пристойна, тонка, изящна и не оскорбляет нравы и вкус.

Балетмейстер, желающий подняться над обычном уровнем, должен изучать живописцев и следовать им в различных приемах сочинения и мастерства. Его искусство выполняет теже задачи, как в отношении сходства, смешения красок, светотени, так и в отношении приемов группировки и драпировки фигур и расстановки их в изящных позах, и, наконец, в наделении их характером, пламенностью и выразительностью. Итак, сможет ли балетмейстер преуспеть, если он не объединит в себе все части и качества, образующие великого живописца?

Исходя из этого положения, я смею думать, что изучение анатомии внесет бо̀льшую ясность в наставления, даваемые балетмейстером своим ученикам; благодаря ей он легко распознает недочеты телосложения и укоренившиеся привычкой недостатки, столь часто задерживающие развитие учеников. Зная причину зла, он легко искоренит его: руководствуясь в своих уроках и наставлениях мудрым и точным изучением, преподаватели никогда не впадут в ошибку. Недостаточно внимательному отношению учителей к изучению телосложения учеников, (которое бывает столь же различным, как несхожи их лица), мы обязаны тем великим множеством плохих

танцовщиков, которое несомненно было бы меньшим, если бы учителя сумели указать каждому из них свойственный ему жанр.

Г-н Буржела [49]), шталмейстер короля, глава Лионской Академии, которым дорожат иностранцы так же, как и его страна, не ограничивался тренировкой лошадей; в течении большей части своей жизни он усердно изучал их природу, он узнал их до мельчайших фибр. Не думайте, что болезни этих животных были единственным предметом его занятий анатомией: он заставил, так сказать, природу раскрыть ему те тайны, которые она до тех пор скрывала; подробное ознакомление с согласованными движениями ног лошади при всех ее аллюрах, так же как и вскрытие источника, принципа и способов всех движений, доступных животному, привели его к применению единственного, простого и легкого метода, стремящегося к тому, что бы требовать от лошади только правильные, естественные и возможные для нее темпы, единственные, исполнение которых не будет в тягость животному и не выведет его из повиновения.

Живописец изучает анатомию не для того, чтобы рисовать скелеты. Он срисовывает обнаженные мышцы Микель-Анджело, вовсе не для того, чтобы поместить эти отвратительные фигуры на свою картину. Между тем такое изучение безусловно приносит ему

пользу при изображении пропорций человека и при зарисовке всех его движений и положений.

Если нагота должна чувствоваться под покровом, то также необходимо, чтобы и кости ощущались под мясом; очень существенно различие места, которое должна занимать каждая часть тела; тело человека должно находиться под покровом, мышцы под кожей, а скелет под мясом, дабы фигура оказалась нарисованной правдиво, согласно природе и в продуманных пропорциях искусства.

Рисунок настолько полезен для балета, что те, кто сочиняет их, не может не отнестись к нему серьезно. Он усиливает приятность в формах, придает новизну и изящество фигурам, сладострастие группам, грацию постановке корпуса, точность и правильность позам. Небрежный рисунок влечет за собой грубейшие ошибки композиции. В таких случаях расположение голов мало привлекательно и плохо контрастирует с постановкой корпуса: руки не устанавливаются в непринужденных положениях, все кажется тяжелым, все возвещает об усилиях, все лишено цельности и гармонии.

Балетмейстер, совершенно не знающий музыки, будет плохо фразировать мотивы; он не уловит их духа и характера; он не сможет согласовать движения танца с движениями ритма, с тонкостью и точностью слуха, без-

условно необходимыми; разве что он наделен той восприимчивостью органа, которую обычно дает природа, а не искусство, и которая во многом превосходит восприимчивость, приобретаемую старанием и упражнениями.

Удачный выбор мотивов — столь же существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия: движение и характер музыки закрепляют и определяют движения танцовщика. Если мелодии мотивов однообразны и лишены вкуса, то и балет оформится по их образцу: он будет холоден и вял.

Тесное соотношение между музыкой и танцем таково, что не приходится сомневаться, сударь, что балетмейстер извлечет определенную выгоду из ознакомления с этим искусством на практике; он сможет посвятить в свои замыслы музыканта; а если он присоединит к знанию еще и вкус, то он сам сочинит мотивы или укажет композитору основные черты, характерные для действия; если эти черты будут многообразны и выразительны, то и танец в свою очередь не преминет стать таковым. Хорошо сочиненная музыка должна живописать, должна говорить; танец, подражая звукам, будет эхом, повторяющим все, что выскажет музыка. Но если музыка нема, если она ничего не говорит танцовщику, то он не сможет ей вторить, и в таком случае всякое чувство, вся-

кая выразительность окажутся изгнанными из исполнения.

Раз ничто не безразлично для гения, то ничто не должно быть безразличным и для балетмейстера. Он может отличиться в своем искусстве не иначе, как изучая те искусства, о которых я только что говорил. Требовать, чтобы он владел всеми искусствами в совершенстве, доступном только тем, кто целиком отдается каждому из них, значило бы требовать невозможное: но если балетмейстер не владеет ими практически, то он должен почувствовать их дух.

Я требую только общих познаний, только общей осведомленности в каждой из наук, которые, вследствие связи, существующей между ними, могут способствовать украшению и славе нашего искусства.

Все искусства протягивают друг другу руку и являют подобие многочисленной семьи, стремящейся прославить себя: польза, приносимая ими обществу, возбуждает их соревнование: слава же является их целью, и они оказывают друг другу взаимные услуги, чтобы достичь ее. Каждое из них выбирает противоположный путь, и у каждого из них имеются различные начала, но тем не менее существуют некоторые разительные черты, известное сходство, которые возвещают о тесном единении и потребности, ощущаемой ими друг в друге для того,

чтобы возвыситься, украситься и увековечить себя.

Это взаимоотношение искусств, эта гармония, царящая среди них, позволяет вывести заключение, сударь, что балетмейстер, обладающий наиболее обширными познаниями и наиболее одаренный гением и воображением, вложит больше всего огня, правдивости, внутреннего смысла и интереса в свои произведения.

6

КУРС УЧЕНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Если искусства содействуют друг другу, сударь, если они помогают танцу, то и природа, как будто, старается каждое мгновение оказывать ему новые услуги: двор государя и деревня, стихии природы, времена года — все стремится снабдить танец средствами для достижения разнообразия и умения понравиться.

Итак, балетмейстер должен все видеть, все исследовать, ибо все, что существует во вселенной, может послужить ему образцом.

Разве он не встретится со множеством разнообразных картин в жизни ремесленников? У каждого из них есть своя поза, в зависимости от положений и движений, требуемых характером их труда. Он должен уловить их походку, манеру держаться и двигаться — всегда сходную с их ремеслом, и неизменно комичную; она легко доступна подражанию, так как она неизгладима у ремесленников, даже если последние разбога-

теют и бросят свою профессию; это обычный результат привычки, когда она закреплена временем и усилена лишениями и трудом.

Сколько странных и своеобразных картин найдет он среди множества любезных бездельников, мелких «птиметров», — обезьян и карикатур на смешные стороны тех людей, за которыми возраст, происхождение или богатство, обеспечили как будто привилегию на легкомыслие, ветренность и глупое самодовольство.

Уличная сутолока, общественные гуляния, загородные кабачки, деревенские увеселения и работы, сельская свадьба, охота и рыбная ловля, жатва, сбор винограда, поливка цветов в деревне, обычай дарить их своей пастушке, разорять птичьи гнезда, играть на свирели — все дает ему живописные и многообразные впечатления, различные по жанру и колориту.

Лагерь, передвижение войск, упражнения, аттака и защита крепостей, приморский порт, рейд, прибытие и отплытие корабля — вот образы, которые должны привлекать наши взоры и доводить наше искусство до совершенства, если только выполнение согласуется с природой.

Не могут ли шедевры Расина, Корнеля, Вольтера и Кребильона [50]) служить образцами для танца в благородном жанре? И не являют ли нам шедевры Мольера, Реньяра [51]) и

многих других прославленных авторов, картины не менее возвышенного жанра? Я вижу, как балетные танцоры возмущены этим предложением, я слышу, как они называют меня сумасшедшим. Переложить трагедии и комедии на танец, что за безумие! Возможно ли это? Да, без сомнения. Уплотните действие «Скупого», удалите из этой пьесы спокойный диалог, сблизьте события, соберите воедино все разбросанные картины этих драм, и все удастся как нельзя лучше.

Вы ясно передадите сцену «кольца», где Скупой обыскивает Лафлеша, сцену, где Фрозина беседует с ним об его возлюбленной; вы изобразите отчаяние и гнев Гарпагона такими же живыми красками, какие использованы были Мольером. Все, что пригодно для живописи, годится и для танца; пусть мне докажут, что пьесы названных мною авторов лишены характеров, интереса и сильных ситуаций, и что способный художник, следуя этим шедеврам, создаст лишь холодные и неприятные картины, — тогда я соглашусь, что выдвинутое мною положение не что иное, как парадокс. Но, если эти пьесы могут порождать множество превосходных картин, то я прав, и не моя вина, если нет пантомимических живописцев, и если гений не в ладах с нашими танцовщиками.

Не сделались ли Батилл, Пилад и Гилас преемниками комедиантов, когда послед-



Б о к е. — Заглавная виньетка к либретто балета Новерра «Орфей и Евридика» (Из так наз. польского рукописного издания «Писем о танце»).

ние были изгнаны из Рима? Не начали ли они представлять в виде пантомим сцены лучших пьес того времени? Ободренные успехом, они пытались играть отдельные акты, и успешность этого предприятия побудила их, наконец, поставить целые пьесы, которые были встречены всеобщим одобрением.

Но, возразят мне, эти пьесы были общеизвестны: они служили, так сказать, программой для зрителя, отлично помнившего их и без труда следовавшего за игрой актера, угадывая наперед ее смысл. Разве мы не обладали бы тем же преимуществом, если бы переложили на танцы наиболее известные пьесы нашего театра? Разве мы менее одарены, нежели танцовщики Рима? И разве то, что делали во времена Августа, не может быть сделано в настоящее время? Согласиться с этим — значило бы обесценить вкус и людей нашего века.

Но возвратимся к моей теме: необходимо, чтобы балетмейстер знал красоты и несовершенства природы. Изучение их всегда подскажет ему правильный выбор, а так как эти картины могут быть последовательно историческими, поэтическими, критическими, аллегорическими и нравоучительными, то он будет вынужден выбирать образцы среди любого звания, сословия и общественного положения. Если он прославится, то заставит, подобно художнику и поэту, при помощи

волшебства и чар своего искусства, ненавидеть и наказывать пороки, вознаграждать и ценить добродетели.

Если балетмейстер должен изучать природу и уметь выбирать ее прекрасные явления, и если выбор сюжетов, которые он собирается танцовально изобразить, в значительной мере способствует успеху его произведения, то только при условии, если он сумеет искусно и талантливо украсить, расположить и распределить их живописным и благородным образом.

Если он хочет, например, изобразить ревность и все проявления гнева и отчаяния, за ней следующие, пусть он выберет своим образцом человека, природная жестокость и грубость которого исправлены воспитанием: носильщик был бы в своем роде образцом достаточно верным, но не столь же прекрасным; палка в его руках дополнила бы недостаток выразительности, и это подражание, хотя и близкое к природе, возмутило бы человечество и изобразило бы лишь отталкивающую картину его несовершенств. К тому же поступки ревнивого крючника были бы менее живописны, нежели поступки человека, обладающего возвышенными чувствами. Первый отомстит немедленно и даст почувствовать свою тяжелую руку, второй, наоборот, будет бороться с мыслью о столь низкой и бесчестной мести; эта внутренняя борьба бешен-

ства и душевного величия придаст силу и энергию его походке, его жестам, позам, лицу, взглядам; все будет служить характеристике его страсти, все будет раскрывать состояние его сердца; сделанные над самим собою усилия, дабы умерить мучающие его волнения, лишь дадут этим волнениям возможность проявляться с большей силой и живостью; чем больше будет стеснена его страсть, чем сосредоточеннее, тем сильнее будет впечатление.

Грубый деревенский мужик лишь на одно мгновение являет собой материал для живописца, так как вслед за выполнением мести он всегда испытывает низменную и пошлую радость. Человек благородного происхождения, напротив, доставит ему массу материала: он выражает свою страсть и свое смятение самыми различными способами и всегда выражает их столь же пылко, сколь и благородно. Сколько противоположений, сколько контрастов в его жестах! Сколько повышений и понижений в его страстных порывах, сколько различных оттенков и переходов в его лице! Сколько живости в его взгляде, какая выразительность, какая энергия в его молчании! Мгновения, когда он обнаруживает свое заблуждение, доставляют еще более разнообразные картины, более увлекательные, более нежные и приятные по краскам. Таковы все те черты, которые должен уловить балетмейстер.

Прославленные творцы балетов, так же как и знаменитые поэты и художники, всегда унижают себя, когда употребляют свое время и дарование на сочинения низменного и тривиального жанра. Великие люди должны творить только величественные произведения, предоставив низкие стороны — полуталантам, мелким людям, чье существование отмечает лишь смешное.

Природа не всегда дает нам совершенные образцы; поэтому необходимо владеть искусством исправлять их, помещать их в приятном распорядке, в выгодном освещении, в удачных ситуациях, которые, скрывая от взоров их недостатки, придают им изящество и обаяние, необходимые для того, чтобы они были истинно прекрасными.

Главная трудность, как я уже говорил, заключается в том, чтобы украшать природу, не искажая ее, чтобы уметь сохранять все ее черты и обладать способностью смягчать их и придавать им силы. Уловить мгновение — вот величайшая тайна живописца, передать его правдиво — вот чудо искусства. Природа! Природа! Явись она, — и наши произведения станут прекрасными; откажемся от искусства, если оно не заимствует черты природы, если оно не облекается в ее простоту. Искусство очаровывает только тогда, когда оно переряжается, и торжествует по настоящему только в том случае, когда

его не узнают и принимают за самую природу.

Я полагаю, сударь, что балетмейстер, не знающий танца в совершенстве, способен сочинять лишь посредственные произведения. Я понимаю под танцем лишь серьезное содержание: оно составляет главную основу балета. Кто не знает его принципов, владеет лишь малыми средствами; ему придется отказаться от величественного, отбросить историю, мифы, национальные жанры и заняться единственно теми крестьянскими балетами, которые заиграны и надоели уже со времени Фоссано [52]), превосходного, комического танцора, принесшего во Францию страстное увлечение прыжками. Я сравниваю величественно прекрасный танец с речью: смешанные и испорченные жанры, вытекающие из него, — с теми наречиями, которые понимаются с трудом и которые все более видоизменяются, по мере удаления от столицы, где господствует чистый, правильный язык.

Сочетание красок, их оттенки и эффекты, производимые ими при свете, должны также обратить на себя внимание балетмейстера. Только на опыте я почувствовал рельеф, придаваемый этими эффектами фигурам, четкость форм, распространяемую ими, и изящество, сообщаемое ими группам. В балете «Ревность» или «Празднество в гареме» [53]) я следовал распределению света, соблюдаемому

живописцами в картинах; сильные и основные цвета располагались на первом плане и определяли собой его выдвинутые вперед части; затем следовали менее живые и менее яркие краски. Нежные и дымчатые я приберег для заднего плана; та же градация была соблюдена и в распределении актеров по росту. Исполнение выиграло от этого удачного распределения, все было согласно, все было спокойно; ничто не сталкивалось, ничто не уничтожало друг друга; эта гармония очаровывала взор, охватывавший все части без всякого утомления. Мой балет имел большой успех также благодаря тому обстоятельству, что в другом балете, озаглавленном мною «Китайский Балет» *) [54]), вновь поставленном в Лионе, плохое распределение красок и их резкое сочетание оскорбляло взор. Все фигуры рябили в глазах и казались спутанными, хотя они были вырисованы точно; словом, ничто не создавало впечатления, которое должно было бы быть достигнуто. Костюмы, так сказать, убили произведение, потому что они были выполнены в тех же тонах, как и декорация: все было богато, все блистало красками, все сверкало равномерно, ни одна часть не была принесена в жертву, и это равенство предметов

---

*) Этот балет был поставлен впоследствии в Париже и Лондоне в костюмах, преисполненных вкуса, сочинения г-на Боке, рисовальщика Королевской Академии Музыки.

уничтожало впечатление от картины; она была лишена контрастов, и взгляд утомленного зрителя не различал отдельных форм. Множество танцовщиков, влачивших за собой блеск мишуры и странный набор красок, ослепляли взоры, не удовлетворяя их. Распределение костюмов было таково, что с того момента, как актер переставал двигаться, его не было видно; между тем этот балет был поставлен со всей возможной тщательностью. Красота театра придавала ему изящество и чистоту, которой он был лишен в Париже, в театре, выстроенном Моннэ [55]); но потому ли, что костюмы и декорации не были согласованы, или потому, что изобранный мною новый жанр лучше прежнего, но я вынужден признать, что из всех моих балетов, именно этот произвел наименьшее впечатление.

Распределение костюмов по краскам и по росту актеров не применяется в театре, и это не единственная область, коей там пренебрегают, но такое пренебрежение кажется мне непростительным в некоторых случаях, особенно в опере, — в театре вымысла, в театре, где живопись должна развернуть все свои сокровища, в театре, который, будучи лишен сильного действия и живого интереса, должен поэтому изобиловать картинами разных жанров или, по крайней мере, стремиться к этому.

Декорация, какого бы рода она ни была, есть большая картина, на фоне которой раз-

мещаются фигуры. Актрисы и актеры, танцовщики и танцовщицы являются персонажами, которые должны придать ей вид и приукрасить ее. Но для того, чтобы эта картина нравилась и не оскорбляла взор, необходимо, чтобы правильные пропорции блистали равномерно в различных ее частях.

Если при декорации, изображающей золотой и лазурный храм или дворец, актеры одеты в голубые и золотые одежды, то они уничтожают впечатление от декорации, а декорация в свою очередь лишает одежды того блеска, который они имели бы на более спокойном фоне. Такое распределение красок заставит потускнеть картину; в целом создастся лишь одноцветная живопись и этот монотонный вид вскоре утомит глаз и заразит действие своим однообразием и холодностью.

Краски покровов и одежд должны резко выделяться на декорации; я сравниваю последнюю с красивым фоном: если он не спокоен, если он не гармоничен, если краски его слишком живы и слишком ярки, то он уничтожит обаяние картины и лишит фигуры необходимого рельефа: ничто не будет выделяться, потому что ничто не использовано искусно, и пестрота, проистекающая из дурного сочетания красок, напомнит лишь безвкусно и безтолково размалеванные картинки для вырезывания.

При декорациях, обладающих прекрасной простотой и не испещренных красками, допустимы ботатые и блестящие костюмы, в том числе с яркими и сочными цветами.

Для декораций, сделанных со вкусом и изобретательностью, как например китайский дворец, или площадь в Константинополе, празднично украшенных, (причудливый жанр, в котором композиция не подчиняется строгому закону и предоставляет полный простор гению, причем заслуги его увеличиваются пропорционально своеобразию, проявленному художником), для декораций такого рода, говорю я, которые сверкают красками, изобилуют материями, расшитыми серебром и золотом — нужны костюмы, согласованные с общим характером убранства, но они должны быть просты и отличаться оттенками, всецело противоположными тем, которые преобладают в декорациях. Если это правило не соблюдено точно, то все разрушится за отсутствием теней и контрастов: в театре все должно быть согласовано и гармонично: когда декорация будет сделана для костюма, а костюм для декорации, то полнота очарования спектакля будет достигнута.

Люди со вкусом, а особенно художники, почувствуют справедливость и важность этих соображений.

Соразмерность в росте актеров должна быть е менее строго выдержана и в тех случаях,



Боке. — Рисунок костюма «Карлицы» (Из так наз. польского рукописного издания «Писем о танце»).

когда танец составляет часть декораций. Олимп или Парнас принадлежат к числу тех постановок, которые не могут увлечь или понравиться, если живописец и балетмейстер не сговорятся друг с другом относительно пропорций, распределения и положений участвующих.

В зрелище столь богатом рессурсами, как наша Опера [56]), не смешно ли и не возмутительно ли, что соразмерность в росте актеров не соблюдается, тогда как о ней заботятся в тех частях живописной картины, которые являются лишь придатками ее. Разве, например, Юпитер на высотах Олимпа или Аполлон на вершине Парнаса не должны были бы, находясь вдали, казаться меньше ростом, чем Музы и Божества, которые располагаются под ними, ближе к зрителю. Если для создания иллюзии живописец подчиняется правилам перспективы, то почему же балетмейстер, который сам является или должен был бы являться художником-живописцем, освобождает себя от соблюдения этих правил? Как могут понравиться картины, если они не правдоподобны, если они лишены пропорции и если они грешат против законов, почерпнутых в природе путем сравнения предметов? Соразмерность роста должна быть соблюдена в неподвижных и спокойных картинах танца; она менее необходима в тех картинах, которые видоизменяются и слагаются во время

самого танца. Я понимаю под неподвижными картинами все, что образует группу в отдалении, все, что зависит от декорации и что составляет, согласуясь с ней, сложное построение.

Но как же, спросите вы меня, соблюдать эту соразмерность, если Аполлона танцует Вестрис? Следует ли лишать балет этого украшения и жертвовать всем очарованием ради цельности одного мгновения? Без сомнения, нет; но для спокойной картины можно взять Аполлона, соразмерного с различными частями машины, молодого человека лет пятнадцати, которого оденут так же, как и настоящего Аполлона, он спустится с Парнаса, а затем, при помощи боковых декораций, его подменят, как бы ловким приемом фокусника и поставят на его место изящную фигуру и превосходный талант Вестриса.

После повторных опытов я убедился в восхитительном впечатлении, которое производит соблюдение соразмерности роста актеров. Первый удачный опыт был сделан мною в балете охотников, и этот замысел, может быть, неожиданный для балета, возник под впечатлением, которое произвела на меня грубая ошибка г-на Сервандони, ошибка, обусловленная невнимательностью и отнюдь не умаляющая заслуг этого художника; это произошло, кажется, при представлении «Волшебного леса» [57]), прекрасного зрелища, извле-

ченного из Тассо. Направо, далеко в глубине сцены стоял мост; по нему проезжало большое число всадников; каждый из них своим видом и ростом походил на великана и, казалось, был больше, чем весь мост; искусственные лошади были меньше людей, и эти неправильные пропорции оскорбляли даже самый неопытный взор: этот мост мог иметь правильное соотношение с декорацией, но он не был пропорционален живым людям, которые должны были переходить через него. Следовательно, надо было их удалить, либо заменить их людьми меньшего роста, например, детьми, усаженными на лошадей, соразмерных с их ростом и с мостом, который в данном случае должен был бы определять работу декоратора. Эти дети произвели бы самое правдивое впечатление.

Я попытался в сцене охоты исполнить то, чего мне не хватало в зрелище Сервандони. Декорация изображала лес, дороги которого шли параллельно зрителю. Вид замыкался мостом, позади которого виднелся весьма далекий пейзаж. Я разделил этот выход на шесть разрядов, отличных по росту участвующих; каждый разряд состоял из трех охотников и трех охотниц, что в целом составляло тридцать шесть танцовщиков и танцовщиц; актеры первого разряда (самые высокие по росту) пересекали дорогу наиболее близкую к зрителю, актеры второго разряда

следовали за ними, пробегая по следующей дороге, а актеры третьего разряда, в свою очередь, сменяли их, проходя по третьей дороге, и так далее, пока, наконец, последняя группа, составленная из маленьких детей, не заканчивала это шествие, переходя через мост. Понижение роста было настолько точно соблюдено, что получался обман зрения; то, что было достигнуто благодаря искусству и соблюдению пропорций, казалось правдивым и естественным. Вымысел был столь удачен, что публика приписывала понижение роста удалению предметов и воображала, что те же охотники и охотницы двигались по различным лесным дорогам. Музыка имела ту же градацию в звуках и затихала по мере того, как охота углублялась в лес, который был обширен и нарисован с большим вкусом.

Я не смогу вам высказать ту радость, которую мне доставил этот замысел, выполнение коего превзошло все мои ожидания и заслужило единодушное одобрение.

Такова, сударь, иллюзия, создаваемая театром, когда все части его согласованы и когда художники избирают природу своим путеводителем и образцом.

Я полагаю, что почти выполню задание этого письма, если помогу вам сделать наблюдение над согласованием красок. «Ревность» или «Празднество в гареме» показало вам план распределения, которое должно царить

в кадрилях [58]) балетов; но так как обычно принято одевать танцовщиков одинаково, то я сделал опыт, который мне удался и который снимает с единообразия костюмов обычный налет суровости и монотонности. Он заключался в точном распределении того же цвета, подразделенного на все оттенки от темно-синего до светло-голубого, от ярко-красного до бледно-розового, от фиолетового до светло-лилового; это распределение придает игру и четкость фигурам: все выделяется и уходит в глубь, сохраняя правильные пропорции; все получает, наконец, рельефность и приятно выделяется на фоне задника.

Если при декорации, изображающей адскую пещеру, балетмейстер захочет, чтобы при поднятии занавеса показались сразу это ужасное место и мучения Данаид, Иксиона, Тантала, Сизифа [59]) и различные деяния адских божеств; если он, одним словом, захочет сразу раскрыть взору движение и ужас адских мучений, как может ему удастся эта мгновенная композиция, если он не владеет искусством распределять предметы и ставить их на должные места, если у него нет способности уловить основной замысел живописца и подчинить собственные замыслы приготовленной для него сценической картине? Темные, светящиеся скалы, частью мрачные, частью пылающие огнем. Явственный ужас должен

царить в могиле, все должно быть отвратительно-ужасно; одним словом, все должно возвещать место действия и муки и страдания тех, кто его населяет. Жители ада (в том виде, как их обычно изображают на сцене), одеты во все цвета пламени; фон их одежд — то черного, то пунцового или огненного цвета; они заимствуют, одним словом, краски, использованные в декорации. Балетмейстер же должен направить свое внимание на то, чтобы на темных частях декорации разместились наиболее светлые и блестящие одежды, а на всех светлых массах самые темные и наименее яркие костюмы; Из этого удачного подбора родится гармония, декорация будет служить, если я осмелюсь так выразиться, средством о т т е н е н и я для балета: этот последний, в свою очередь, усилит обаяние живописи и придаст ей все силы, могущие очаровывать и волновать зрителя иллюзией.

7

О ВЫБОРЕ СЮЖЕТОВ

Опираясь на знание дела и на повторные опыты, я могу вас уверить, сударь, что сюжеты, почерпнутые из истории, могут дать пантомимному искусству богатейшие образы и величайшие средства выразительности. Трагический жанр имеет то преимущество, что в нем все выражено сильно, что страсти в нем цельны и проявляются со всем им присущим блеском. Этот преисполненный энергии жанр снабжает балетмейстера великими событиями и прекрасными характерами, возможностью обрисовывать ситуации, измышлять группы, схватывать происшествия, живописать театральные эффекты. Развязка мощного действия дает ему образец для обширной захватывающей картины.

Не следует думать, однако, что я отдаю исключительное предпочтение трагическому жанру: я испробовал все жанры. Разнообразие должно быть девизом балетмейстера. Мое воображение не вынуждает меня от-

давать безусловное предпочтение предметам, носящим печальный или страшный характер. Юнг [60]) никогда не станет моим единственным образцом. Если я предпочитал порой трагические сюжеты, то лишь из признательности. Этот жанр обогатил меня великими средствами действия и выразительности; разнообразная игра страстей сообщила жестам и лицу то живое и одушевленное красноречие, которое упорно скрывали от меня нежные и томные сюжеты; я живописал сильными красками, накладывая их смелой кистью восторженного воображения. Если бы я захотел утомить вас, сударь, то я перечислил бы вам заглавия сочиненных мною балетов, и вы бы увидели, что из ста балетов всего тридцать—истинно трагических. Весьма странно, почему до сих пор оставалось неизвестным, что из всех жанров трагический жанр наиболее пригоден для выразительного танца. Он раскрывает большие картины, благородные ситуации, удачные театральные эффекты и, кроме того, так как у героев страсти более мощны и определенны, нежели у простых смертных, то изображение их становится легче, действие пантомимы пламеннее, правдивее и понятнее.

В поэзии и мифологии балетмейстер черпает великолепные сюжеты, рисунок коих в большинстве случаев уже готов: ему остается только наложить краски и светотени.

Кроме того, мифология снабжает его мелкими сюжетами, пригодными для приятного действия. Pas de deux или pas de trois—это красивые станковые картины; они совершенно не требуют широкой рамки, но и не могут развернуться без помощи эпизодов. Одного акта достаточно для экспозиции, для завязки и развязки, и сюжет такого рода требует не больше одной декорации. Этому жанру нужны только легкие тона, могущие передавать любовь; он, без сомнения, приобретет больше интереса, если в действие будет вовлечена ревность. Контрасты создают обаяние искусства. Задача балетмейстера отыскать и выбрать в мифологии контрастирующие черты.

Танец, в собственном смысле слова, первоначально являлся ничем иным, как наивным выражением радости; но когда возникло желание придать этой примитивной выразительности большую силу впечатления, то его снабдили правилами, принципами и закономерным развитием. Я счел возможным увеличить его содержание, заставив его изображать различные чувства, волнующие душу. Поэтому я объявил войну укоренившимся обычаям и долго боролся с древней фалангой предразсудков. Выйти победителем было трудно, но после борьбы я достиг полной победы.

Ободренный успехом, который имели мои первые опыты, я предпринял в 1751 году

постановку великолепного сюжета «Суд Париса» [61]). Этот миф снабдил мое сочинение двумя актами, преисполненными действия и выразительности. Тем не менее я поставил его в трех актах. Последний акт изображал праздник, целиком предоставленный танцу, развернувшемуся во всей своей красе. Успех этого представления превзошел мои ожидания, но, будучи менее снисходительным, чем публика, я строго судил себя; отдавая всегда предпочтение качеству перед количеством, и твердо убежденный, что в действенном балете длинноты уничтожают впечатление; я был очень огорчен, что не присоединил свой дивертиссмент к концу второго акта; сократив длинноты, я не погасил бы огня, зажженного действием и выражением и не ослабил бы яркости впечатлений, испытанных зрителем.

8

О КОМПОЗИЦИИ БАЛЕТОВ

Поэзия, живопись и танец являются или должны являться, мой дорогой ученик, верной копией прекрасной природы. Только благодаря правдивости подражания творения Корнеля, Расина, Рафаэля и Микель-Анжело перешли к потомству, заслужив, что случается довольно редко, одобрение своего века. Отчего не можем мы присоединить к именам этих великих людей, имена балетмейстеров, прославившихся в свое время? Но они едва известны. Кто виноват в этом: искусство? Или они сами?

Балет есть картина, или, скорее, последовательность картин, связанных между собой действием, составляющим сюжет балета. Сцена — это, так сказать, полотно, на котором сочинитель изображает свои замыслы: выбор музыки, декорация и костюм составляют ее краски, а сам сочинитель является живописцем. Если природа одарила его огнем и восторгом, душой всех изобразительных искусств,

то не обеспечено ли ему бессмертие? Но почему же мы не знаем ни одного балетмейстера? Потому что произведения этого рода существуют лишь одно мгновение и исчезают почти одновременно с впечатлением, ими произведенным, потому что от величайших произведений Батилла и Пилада не остается никаких следов. Об этих пантомимах, столь знаменитых в век Августа, едва сохраняется одно воспоминание.

Если бы эти великие сочинители, не будучи в состоянии передать потомкам свои мимолетные картины, передали нам хотя бы свои мысли и начала своего искусства, если бы они записали правила того жанра, творцами которого явились, то их имена и сочинения пережили бы безмерность веков, и они не принесли бы в жертву минутной славе своих трудов и стараний. Их последователи получили бы от них начала, и искусство пантомимы и жеста, некогда вознесенное до высоты, еще и поныне поражающей наше воображение, не погибло бы.

После утраты этого искусства, никто не старался отыскать его, или, так сказать, снова сотворить его. Испугавшись затруднений подобного предприятия, мои предшественники отказались от него, и, вместо того, чтобы прославиться какой нибудь удачной попыткой, они допустили существование разлада между танцем в тесном смысле слова и панто-

мимой, разлада, который, казалось, останется на веки.

Будучи отважнее их, хотя и не имея таких дарований, я осмелился разгадать искусство сочинения действенных балетов, и, присоединив действие к танцу, придать ему характеры и идеи. Я осмелился проложить новый путь. Благосклонность публики поощряла меня; она поддержала меня в минуты сомнения, готового поколебать уверенность; мои успехи, кажется, позволяют мне удовлетворить вашу любознательность к искусству, которым вы дорожите, и которому я посвятил все свое время.

От царствования Августа до наших дней балеты были лишь слабым наброском того, чем они еще могут стать. Это искусство, дитя гения и вкуса, может украшаться и изменяться до безконечности. История, мифология и живопись соединяются, чтобы извлечь его из мрака, в котором оно погребено, и я удивляюсь, что сочинители пренебрегали столь мощными средствами.

Программы балетов, которые ставились примерно сто лет тому назад при различных европейских дворах, могут внушить подозрение, что это искусство (которое еще ничего не значило), не делало успехов, а все более или более ослабевало. Правда, подобные предания всегда подозрительны. С балетами дело обстоит так же, как и с праздни-

ками: ничего нет прекраснее и пленительнее их на бумаге, и, подчас, ничего печальнее и несообразнее в исполнении.

Я думаю, сударь, что искусство действенного танца осталось в младенчестве оттого только, что его воздействие ограничили эффектами фейерверка, предназначенного для увеселения глаз; несмотря на то, что оно наравне с лучшими драмами может трогать и пленять зрителя прелестью сочувствия и иллюзии, никто не подозревал, что оно способно расстрогать душу.

Если наши балеты слабы, однообразны, вялы; если они лишены замысла, выразительности и характера, то в этом виновно не столько искусство, сколько художник. Разве он не знает, что танец, соединенный с пантомимой, есть искусство подражания? Я склонен этому поверить, так как большая часть сочинителей, ограничивается рабским копированием известного числа па и фигур, которые давным давно надоели публике. Так что, если бы балеты «Фаэтона» или другой какой либо оперы были возобновлены современным сочинителем, то они так мало отличались бы от созданных в настоящее время, что можно было бы подумать, что это одно и то же.

В самом деле, очень трудно, чтобы не сказать невозможно, найти изобретательность в планах, изящество в формах, легкость

в группах, точность и отчетливость в распределении фигур; едва известно искусство переряжать старое и придавать ему новый вид.

Следовало бы, чтобы балетмейстеры внимательно рассматривали картины великих живописцев: это изучение несомненно приблизило бы их к природе; они избегали бы тогда той симметрии в фигурах, которая, повторяя предметы, являет на одном полотне две одинаковые картины.

Сказать, что я вообще порицаю все симметричные фигуры, что я стремлюсь совершенно вывести их из употребления, значило бы неправильно истолковать мои мысли.

Злоупотребление, даже лучшими вещами, всегда вредно: я порицаю только слишком частое употребление одинаковых фигур; ошибочность такого употребления почувствуют мои собратья, когда они будут стараться точно копировать природу и изображать на сцене различные страсти с теми оттенками и красками, какие требуются для каждой из них в отдельности.

Симметричные фигуры, идущие справа на лево, терпимы, по моему, только в выходах [62]) (corps d'entrée), которые лишены выразительности, и которые, не выражая ничего, служат для того только, чтобы дать передохнуть первым танцовщикам; они могут иметь место в общем балете, заканчивающем праздник; их можно допустить еще в техниче-

ских па, в pas de quatre, de six и т. д., хотя по моему, и в таких танцах нелепо жертвовать выразительностью и чувством ради ловкости корпуса и проворства ног. Но в сценах действия, симметрия должна уступить место природе. Пример, как бы слаб он ни был, поможет понять меня и, быть может, подкрепит мое мнение.

Толпа нимф, неожиданно увидевшая толпу молодых фавнов, обращается в бегство с такой же стремительностью, как и испугом; фавны же преследуют нимф, с той поспешностью, которая обычно появляется при надежде на наслаждение; они останавливаются, чтобы увидеть, какое впечатление они производят на нимф, которые также перестают бежать, смотрят на фавнов со страхом, стараются узнать их намерения и бегством достичь убежища, которое защитило бы их от угрожающей им опасности; обе толпы соединяются: нимфы сопротивляются, защищаются и ускользают с проворством, равным их легкости.

Вот, что я называю сценой действия, где танец должен горячо и энергично говорить, и где нельзя применить симметричные размеренные фигуры, не исказив истины, не нарушив правдоподобия, не ослабив действия, и не охладив интереса. Вот, говорю я, сцена, которая должна явить прекрасный безпорядок, и где искусство сочинителя должно проявиться лишь для украшения природы.

Балетмейстер, не имеющий догадки и вкуса, обработает этот танец машинально и разрушит его впечатление, так как он не поймет его. Он разместит по нескольким параллельным линиям ряды нимф и фавнов: он потребует, чтобы все нимфы стояли в одинаковом положении и чтобы руки фавнов были подняты на равную высоту: в своем распределении он остережется поставить пять нимф по правую и семь нимф по левую сторону. Это нарушило бы старые правила оперы; но за то он создаст из сцены действия, которая должна быть полна огня, холодное и размеренное упражнение.

Брюзгливые критики, недостаточно сведущие в искусстве для того, чтобы судить об его воздействии, скажут, что в этой сцене следует показать только две картины: желание фавнов и страх нимф. Но сколько различных оттенков в этом страхе и в этом желании: сколько противоположений, сколько усилений и ослаблений следует соблюсти, чтобы из этих двух чувств возникло множество картин, одна оживленнее другой.

Страсти, будучи одинаковыми у всех людей, различаются только по мере чувствительности последних: они действуют сильнее или слабее на одних, нежели на других, и прорываются наружу с большей или меньшей силой и стремительностью. Установив это положение, которое природа ежедневно подтверждает,

надо разнообразить положения, вносить оттенки в выражение, и тогда пантомимное действие каждого персонажа перестанет быть однообразным. Тот окажется верным подражателем и отличным художником, кто внесет разнообразие в выражение голов и придаст некоторым фавнам свирепость, одним – меньше запальчивости, другим—более нежный вид, третьим, наконец, нечто сладострастное, что успокаивало бы или усиливало испуг нимф. Рисунок этой картины естественно предопределяет композицию другой; я вижу нимф, колеблющихся между удовольствием и страхом, я вижу других, живописующих мне своими разнообразными положениями различные переживания, которыми волнуется их душа: эти более горды, чем их подруги, а у тех страх перемешан с любопытством, что придает большую прелесть картине; такое разнообразие тем более пленительно, что оно отображает природу. Итак, согласитесь, сударь, что симметрия должна быть навсегда изгнана из действенного танца.

Я спрошу у всех, кто не отделался от привычных предрассудков: найдут ли они симметрию в стаде, убегающем от смертоносных волчьих зубов, или у крестьян, бросающих свои поля и деревушки, дабы избежать жестокости преследующего их неприятеля? Конечно, нет; но искусство состоит в умении скрывать искусство. Я вовсе не проповедую

беспорядок и замешательство; напротив, я хочу, чтобы правильность была в самой неправильности, я хочу видеть замысловатые группы, сильные, но всегда естественные положения, способ сочинения, который скрывал бы от глаз труд сочинителя. Что же касается фигур, они могут нравиться только тогда, когда представлены быстро и нарисованы со вкусом и изяществом.

9

О ПРАВИЛАХ СОЧИНЕНИЯ БАЛЕТОВ

Не могу воздержаться, сударь, от порицания тех балетмейстеров, которые со смешным упорством требуют, чтобы танцовщики и танцовщицы следовали их примеру и соразмеряли свои движения и положения, глядя на них. Не помешает ли столь странное требование развитию естественной грации исполнителей и не заглушит ли оно свойственное им чувство выразительности?

Это правило кажется мне тем более опасным, что редко удается найти балетмейстеров, обладающих просвещенным и верным вкусом; среди них так мало актеров, которые владели бы искусством выражать жестами душевные переживания. Столь трудно, говорю я, отыскать среди них Батиллов и Пиладов, что я не могу не осудить всех тех, которые в силу самомнения требуют, чтобы им подражали; если они сами чувствуют вяло, то и выражения их слабы; их жесты будут холодны, их лица бесхарактерны, их положения

бесстрастны. Не введешь ли танцовщиков в заблуждение, показывая им посредственные образцы, не погубишь ли свое произведение, заставляя неуклюже выполнять его? да и можно ли дать твердые правила пантомимному действию? разве жесты не являются творением души и верными истолкователями ее порывов?

Рассудительный балетмейстер должен в этом случае сделать то, что делает большинство поэтов, которые, не имея ни дарований, ни голоса, пригодного для декламации, заставляют читать свою пьесу и всецело полагаются на умение актеров сыграть ее. Они присутствуют, скажете вы, на репетициях: согласен, но они дают не правила, а советы. «Мне кажется, эта сцена передана слабо; вы не вкладываете достаточной выразительности в такую то другую: вы играете недостаточно живо, а в картине, вытекающей из этого положения, я желал бы еще чего-нибудь другого». Вот что говорит поэт; следуя его примеру, балетмейстер должен повторять сцену действия до тех пор, пока, наконец, исполнители не достигнут мгновения, когда проявится естественность, врожденная всем людям; мгновение драгоценное, появляющееся всегда с такой же силою, как и правдивостью, если только оно вызвано чувством.

Хорошо сочиненный балет есть живая картина страстей, нравов, обычаев, обрядов и ко-

стюмов всех народов; следовательно, он должен быть пантомимным во всех жанрах и говорить душе, обращаясь к глазам: но если он лишен выразительности, потрясающих картин, сильных положений, то он останется холодным, однообразным зрелищем. Этот вид сочинений не терпит посредственности: подобно живописи он требует совершенства, которого трудно достигнуть, так как он подчинен точному подражанию природе; не легко, чтобы не сказать невозможно, уловить обманчивую истину, которая скрывает от зрителя иллюзию и в один миг переносит его в то место, где должно было бы происходить событие, приводящее его душу в то самое состояние в котором она была бы, если бы он видел реальное действие, представляемое искусством только в подражании. Какой точностью нужно обладать, чтобы не оказаться выше или ниже того предмета, которому хотят подражать. Слишком украшать свой образец столь же опасно, как и обезображивать его: оба недостатка одинаково мешают достижению сходства; один преувеличивает, другой принижает природу.

Являясь сценическими представлениями, балеты должны объединять отдельные части драмы. Сюжеты, изображаемые танцовально, в большинстве случаев лишены смысла и представляют собой лишь безпорядочное нагромождение плохо скроенных и неприятно развер-

мическим, благородное с низким, учтивое с шутовским. Эти грубые, но общие для многих балетмейстеров ошибки, вскрывают посредственность ума: они обнаруживают дурной вкус и невежество сочинителя. Характер и жанр балета не должны искажаться противоположными по жанру и характеру эпизодами: метаморфозы, превращения и перемены, обычно применяемые в английских пантомимах танцовщиками на канате, не могут быть использованы в благородных сюжетах: повторение по два и по три раза тех же явлений — составляет другой недостаток; эти повторения сцен охлаждают действие и делают сюжет скудным.

Разнообразие является несомненно одной из существенных частей балета; события и картины, им вызываемые, должны быстро следовать друг за другом; если действие не развивается быстро, если явления растянуты, если пламя не перебрасывается равномерно повсюду, если оно не усиливается по мере того, как развертывается интрига, то план плохо задуман и плохо составлен; он грешит против театральных правил, и исполнение не несет с собою иных впечатлений, кроме скуки.

Поверите ли вы, сударь, что я видел четыре одинаковых сцены в одном сюжете: я видел, что мебель составляла изложение, завязку и развязку одного большого балета; я видел, наконец, присоединение шутовских

событий к благороднейшему и сладострастному действию, которое, однако, происходило в местности, почитаемой всей Азией; не оскорбляют ли подобные бессмыслицы хорошего вкуса? Что касается меня, то я не особенно удивился бы этому, если бы не знал достоинства сочинителя; это меня почти убедило, что в столице зрители снисходительнее, чем где бы то ни было.

Всякий сложный и пространный балет, изображающий неотчетливо и запутанно представляемое им действие, интригу которого я не могу разгадать иначе как с программой в руках, всякий балет, плана коего я не почувствую, и который не вскроет мне изложения, завязки и развязки, останется, по моему мнению, только простым танцовальным дивертиссментом, более или менее хорошо исполненным, который весьма мало затронет меня, ибо он будет лишен действия и интереса.

Но танец в наши дни прекрасен; он может, скажут мне, пленять и нравиться, даже при отсутствии ума, коим вы хотели бы видеть его украшенным. Я соглашусь, что техническое исполнение этого искусства доведено до высшей степени совершенства, прибавлю также, что подчас оно грациозно и благородно, но все это составляет только часть тех достоинств, которыми оно должно обладать.

Непринужденность и блистательность в сочетаниях па, равновесие, устойчивость, бы-

строта, легкость, точность и противоположение рук и ног — вот что я называю техникой танца. Если гений не управляет всеми этими движениями, а чувство и выразительность не придают им силы, способной меня тронуть и заинтересовать, то я хвалю проворство, восхищаюсь человеком-машиной, воздаю должное его силе и подвижности: но он не заставляет меня испытать волнение, он не трогает меня и вызывает во мне не больше переживаний, чем слова, размещенные следующим образом: Плаха... а... злодеяние... не... постыдно. Между тем эти слова, размещенные поэтом, составляют следующий прекрасный стих графа Эссекс [65]): «Постыдно злодеяние, а не плаха».

Из этого сравнения следует сделать вывод, что танец содержит в себе все, что необходимо для прекрасного языка, и что знать один только его алфавит еще недостаточно. Пусть гениальный человек разместит буквы, образует и свяжет слова, — тогда танец перестанет быть немым, он заговорит сильно и энергично; тогда балеты разделят с лучшими театральными произведениями славу и умение волновать и трогать, вызывать слезы, веселить, пленять и нравиться в менее серьезных жанрах. Танец, украшенный чувством и руководимый талантом, добьется, наконец, вместе с похвалами и одобрений, которые вся Европа расточает живописи и поэзии, славных почестей, коими награждаются эти искусства.

10

О РАСПРЕДЕЛЕНИИ ГЛАВНЫХ И ВТОРОСТЕПЕННЫХ ЧАСТЕЙ

Если великие страсти приличествуют трагедии, то не менее нужны они и пантомимному жанру. Наше искусство подчинено некоторым образом правилам перспективы: мелкие подробности теряются в отдалении. В танцовальных картинах необходимы резкие черты, сильные характеры, смелые массы, противоположения и контрасты столь же разительные, как и искусно примененные.

Искусный мастер должен одним взглядом предугадать общее впечатление всего состава и никогда не жертвовать целым ради частности.

Не забывая о главных действующих лицах, он должен думать о большинстве участников. Если он сосредоточит все свое внимание на первых танцовщиках и танцовщицах, действие станет холодным, развитие сцен замедлится, и исполнение не произведет никакого впечатления.

Главными действующими лицами трагедии «Меропа» [66]), являются Меропа, Полифонт, Эгист, Нарбас; хотя остальным актерам поручены менее важные роли, они тем не менее способствуют общему действию и развитию драмы, которая прервалась и остановилась бы, если бы один из этих персонажей отсутствовал на представлении этой пьесы.

Театр не терпит ничего лишнего; следовательно, надлежит изгонять со сцены все, что может расхолодить действие, и вводить лишь определенное число лиц, необходимое для исполнения драмы.

Пьесой такого рода и должен быть действенный балет: он должен быть разделен на сцены и акты; каждая сцена должна иметь, так же как и акт, начало, середину и конец, т. е. изложение, завязку и развязку.

Я сказал, что из-за главных действующих лиц балета не следует забывать о второстепенных; я даже думаю, что легче заставить играть роль Геркулеса и Омфалы, Вакха и Ариадны, Аякса и Одиссея и пр., нежели роли двадцати четырех лиц, составляющих их свиту. Если последние ничего не говорят на сцене, значит, они лишние, и их нужно удалить; а если они говорят, то необходимо, чтобы их разговор всегда соответствовал речам первых актеров.

Следовательно, затруднение заключается не в том, чтобы придать первенствующий и отли-

чительный характер Аяксу и Одиссею, так как они уже обладают им и являются героями явления, а в том, чтобы достойным образом ввести фигурантов, раздать им более или менее сильные роли, приобщить их к поступкам наших двух героев, искусно разместить в этом балете женщин, заставив некоторых из них разделить участь Аякса, а наибольшее число склонить в пользу Одиссея. Торжество последнего, смерть его соперника представляют для художника множество картин, одна другой живописнее и привлекательнее, контрасты и краски коих должны произвести живейшее впечатление. Из сказанного мною не трудно понять, что в балете-пантомиме всегда должно быть действие, и что танцовщик должен занять место [главного] актера, покидающего сцену только для того, чтобы, в свою очередь заполнить ее не симметричными фигурами и размеренными па, но живой и одушевленной выразительностью, поддерживающей внимание зрителя к сюжету, изложенному предшествовавшими актерами.

Но вследствие печального влияния привычки или невежества, осмысленных балетов очень мало: актеры танцуют для того только, чтобы танцовать: они воображают, что все заключается в движении ног, в высоких прыжках и что требование, предъявляемое к балету людьми со вкусом, удовлетворено,

если балет загроможден исполнителями, которые ничего не исполняют, которые путаются, сталкиваются и изображают лишь холодные и путаные картины, нарисованные без вкуса, неизящно сгруппированные, лишенные гармонии и той выразительности, дочери чувства, которая одна только может украсить искусство и вдохнуть в него жизнь.

Однако, приходится признать, что и в такого рода сочинениях иногда встречаются отдельные красоты и некоторые искры гения; но очень немногие из них образуют нечто целое и совокупное. Погрешности картины будут заключаться либо в композиции, либо в красках; если она и нарисована правильно, то все же она будет лишена вкуса, изящества и точности подражания.

Не делайте, однако, из того, что я сказал, вывода, будто фиґуранты и фигурантки должны играть роли столь же подчеркнутые, как роли актеров на первых ролях; но так как действие балета становится холодным, если оно не является общим, то вовлечение их в действие должно осуществляться искусно и осмотрительно, ибо всегда важно, чтобы лица, которым поручены главные роли, сохраняли преобладание и силу превосходства над окружающими их предметами. Искусство сочинителя заключается, следовательно, в умении сблизить и объединить все свои мысли в одной точке, так, чтобы на ней сосредоточилась вся работа

ума и гения. При наличии такого таланта, все характеры будут явственно видны и не будут поглощены и затушеваны предметами, созданными лишь для того, чтобы усилить и оттенить их.

Балетмейстер должен стараться снабдить каждого танцовщика действием, выразительностью и особым характером: все они должны идти к одной цели разными путями, и правдивостью жестов и подражания единодушно и согласно способствовать изображению того действия, которое начертано им заранее сочинителем. Если в балете царит однообразие, если в нем не вскрыто многообразие выражения, формы, позы и характера, встречаемое в природе, если едва уловимые, но правдивые оттенки, живописующие одинаковые страсти разнородными чертами и различными по яркости красками, расположены неискусно и распределены без вкуса и понимания, то картина окажется всего лишь посредственной копией превосходного подлинника; а так как в ней нет никакой правдивости, то она не имеет ни силы, ни права трогать и волновать нас.

В балете «Диана и Эндимион», который я видел в Париже несколько лет тому назад, мне не понравилось не столько механическое исполнение, сколько плохое распределение всего плана. Что за неудачная мысль воспользоваться для действия моментом, когда Диана дает

Эндимиону доказательства своей нежности! Возможно ли простить автору, что он вывел рядом с богиней крестьян и сделал их свидетелями ее слабости и страсти? можно ли так грубо нарушать правдоподобие? Согласно мифу, Диана видела Эндимиона лишь тогда, когда ночь начинала свой бег, когда все смертные погружены в сон. Это исключает возможность появления свиты. Один только Амур мог бы принимать участие в действии. Но крестьяне, нимфы, Диана на охоте! Какая вольность, какая нелепость, или, лучше сказать, какое невежество! Ясно, что автор имел лишь смутное и несовершенное понятие о мифе, что он спутал миф об Актеоне, где Диана купается с нимфами, со сказанием об Эндимионе. Завязка этого балета крайне странная: нимфы играли роль Целомудрия, они хотели убить Амура и пастуха, но Диана, не столь добродетельная и охваченная страстью, противилась их ярости и отражала их удары. В наказание за избыток добродетели, Амур наделил их чувствительностью; от ненависти, они быстро перешли к нежности и бог соединил их с крестьянами. Вы видите, сударь, что такой план создан вопреки всем правилам, и что развитие ложно и лишено изобретательности. Я понимаю, что сочинитель пожертвовал всем ради эффекта, и что он прельстился сценой стрел, висящих в воздухе и готовых пронзить Амура; но эта сцена

неуместна. К тому же не было ни малейшего правдоподобия в картине. Нимф наделили характером и яростью вакханок, растерзавших Орфея. Диана казалась не столько любовницей, сколько фурией. Эндимион, мало признательный и мало чувствительный к сцене, разыгрывавшейся ради него, казался не нежным, а равнодушным. Амур был только робким мальчиком, который пугается шума и убегает в страхе: таковы неудавшиеся характеры, ослабившие картину, лишившие ее впечатляющей силы и свидетельствующие о безпомощности сочинителя.

Пусть балетмейстеры, желающие составить себе правильное представление о своем искусстве, внимательно обратят свой взгляд на сражения Александра, написанные Лебреном [67]), и на сражения Людовика XIV, написанные Ван дер Мёйленом [68]); они увидят, что не только оба героя, являющиеся главными персонажами в картине, привлекают к себе восхищенный взор. Удивительное множество сражающихся, побежденных и победителей, приятно развлекает зрителя и единодушно способствует красоте и совершенству этих шедевров: каждая голова имеет свое выражение, свой особый характер; каждая поза полна силы и энергии; группы, повержение на землю и низвержение—живописны и полны изобретательности: все говорит, все заинтересовывает, потому что все правдиво,

потому что подражание природе выполнено верно; потому, одним словом, что все способствует созданию общего впечатления. Но если на эти картины набросят покров, который скроет от взора осады, сражения, трофеи и триумфы, оставив на виду только двух героев, тогда интерес ослабнет: останутся только портреты двух великих государей.

Картины требуют действия, подробностей, известное число персонажей, характеры, позы и жесты коих должны быть столь же правдивы и естественны, как и выразительны. Если просвещенный зритель не распознает с первого взгляда замысла живописца, если историческое деяние, избранное последним, не предстанет быстро в воображении зрителя, то это значит, что распределение плана ошибочно, что момент выбран неудачно и что композиция неясна и полна дурного вкуса.

Это различие между картиной и портретом должно было бы соблюдаться и в танце. Балет, как я его понимаю, и каким он должен был бы быть, с полным правом носит название балета; напротив, балеты однообразные, невыразительные, которые являются лишь несовершенными и холодными копиями природы, должны называться не иначе как скучными и бездушными дивертисментами.

Балет есть подобие хорошо сочиненной картины, а быть может и сама эта карти-

на. Вы мне скажете, быть может, что живописцу нужно только одно событие и одно мгновение для сюжета его картины, а что балет есть непрерывное действие, сцепление множества обстоятельств. Я согласен с этим; но для большей правильности моего сравнения, я сравню действенный балет с Люксембургской галлереей, написанной Рубенсом. Каждая картина изображает одну сцену. Эта сцена естественно приводит к другой; переходя от сцены к сцены, доходишь до развязки и читаешь без усилий и беспрепятственно историю государя, память о котором запечатлена любовью и признательностью в сердцах французов.

Я определенно считаю, сударь, что для живописца и балетмейстера столь же трудно создать поэму и драму в живописи или в танце, как поэту сочинить их. Ибо если нет гения, то ничего нельзя достигнуть. Нельзя рисовать одними ногами. До тех пор, пока голова танцовщиков не будет руководить их ногами, они всегда будут заблуждаться и их исполнение будет машинальным; и какое же это было бы искусство, если бы танец ограничивался вычерчиванием нескольких па с холодной правильностью?

11

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДЫДУЩЕГО

Страстное увлечение наших дней, сударь, это танец и балеты; их посещают с яростным рвением и никогда еще ни одно искусство не имело бо́льшего успеха. Французская сцена, прославленная в Европе драмами того и другого вида и изобилующая великими талантами, была до известной степени вынуждена присоединить танцы к своим представлениям, чтобы удовлетворить вкусы публики и приноровиться к моде *).

Живой и определенный интерес к балетам есть общее явление. Все государи украшают ими свои зрелища, не столько подражая нашим обычаям, сколько удовлетворяя тому увлечению, которое вызывается этим искусством. Самая маленькая провинциальная труппа тащит за собой целый рой танцовщиков и танцовщиц. Даже ярмарочные комедианты и шарлатаны рассчитывают

*) Этот обычай больше не существует.

гораздо больше на успех своих балетов, чем на качество своих снадобий. Они прельщают взоры толпы при помощи антраша, а сбыт их снадобий увеличивается или уменьшается в зависимости от количества номеров их дивертисмента.

Благосклонность, оказываемая публикой робким опытам, должна была бы принудить художника к поискам совершенства. Похвалы должны поощрять, а не ослеплять до такой степени, что кажется, будто все сделано, и будто цель достигнута. Беспечность большинства балетмейстеров и их беззаботность по отношению к дальнейшим успехам заставляют меня заподозрить, что они воображают, что за пределами их познаний уже больше ничего нет, и что они достигли границ искусства.

Публика, со своей стороны, любит создавать себе приятную иллюзию и убеждать себя, что вкус и дарования ее века превосходят вкус и дарования предшествовавших веков; она неистово апплодирует прыжкам наших танцовщиков и жеманству танцовщиц. Я не говорю о той части публики, которая составляет ее душу и пружину, о тех благоразумных людях, которые, будучи свободными от привычных предрассудков, сетуют на испорченность вкуса, которые слушают спокойно, смотрят со вниманием, обдумывают прежде чем судить, и тогда только рукоплещут, когда

предметы растрогают и взволнуют и приведут их в восхищение; рукоплескания, расточаемые случайно и неосмотрительно, часто губят молодых людей, посвящающих себя сцене. Я знаю, что рукоплескания питают искусства, но они перестают быть полезными, если ими награждают не кстати; слишком обильная пища, вместо пользы, разрушает и ослабляет здоровье. Новички в театре подобны детям, которых безвозвратно губит слишком слепая и слишком нежная любовь родителей. Недостатки и несовершенства обнаруживаются по мере того, как исчезает иллюзия и уменьшается увлечение новизной.

Живопись и танец имеют перед прочими искусствами то преимущество, что они существуют для всех стран, для всех наций, что их язык понятен всем, и что они повсюду производят равное впечатление.

Если наше искусство, несмотря на свое несовершенство, прельщает и пленяет зрителя, если танец, лишенный выразительности, все же вызывает иногда смятение и волнение и ввергает нашу душу в приятное замешательство, то какую силу и какую власть имел бы он над нашими ощущениями, если бы его движения управлялись умом, а его картины рисовались чувством. Нет сомнения, что балеты станут соперниками живописи. когда исполнители их не будут походить на кукол, а сочинители их будут более образованы.

Прекрасная картина есть лишь копия природы; прекрасный балет есть сама природа, украшенная всеми прелестями искусства. Если простые картинки увлекают меня, если очарование живописи меня восхищает, если я растроган, смотря на картину, если прельщенная душа моя живо потрясена этим очарованием, если краски и кисть в руках искусного художника овладевают моими ощущениями настолько, что показывают мне природу, заставляют ее говорить, понимать ее и отвечать ей, — какова же будет моя чувствительность, что станется со мной и какое чувство я испытаю при виде изображения еще более правдивого, при виде действия, переданного подобными мне людьми? Какую власть будут иметь над моим воображением живые и разнообразные картины? Ничто не интересует так сильно человечество, как само человечество. Да, сударь, стыдно, что танец отказывается от власти, которую он может иметь над душой и старается только угождать глазам.

«А вы, молодые люди, желающие сочинять балеты и думающие, что для этого достаточно поучиться года два у талантливого человека, начните с приобретения таланта. Вы хотите сочинять балеты из истории, а сами не знаете ее, из произведений поэтов — но вы их не читали. Изучайте их: пусть ваши балеты станут поэмами; учитесь искусству делать хороший выбор. Никогда не предпринимайте больших

начинаний, не продумав их подробный план; записывайте ваши мысли, перечитывайте их сотню раз, разделите вашу драму на сцены, пусть каждая из них будет интересна и последовательно доведена до удачной развязки без замешательства, без лишних придатков; заботливо избегайте длиннот; они охлаждают действие и замедляют его ход; помните, что ситуации и картины составляют самые прекрасные моменты композиции; заставьте танцовать ваших фигурантов и фигуранток, но пусть они говорят и живописуют танцуя, пусть они станут пантомимами, и пусть страсти преобразуют их каждое мгновение. Если их жесты и лица всегда созвучны с их душой, то вытекающая из этого выразительность будет выражением чувства и оживит ваше творение. Никогда не ходите на репетицию с головой полной образов, но лишенной здравого смысла. Проникнитесь вашим сюжетом; воображение, живо потрясенное предметом, который вы хотите изобразить, снабдит вас соответствующими штрихами, па и жестами. В ваших картинах будет огонь и энергия; они преисполнятся правдивости, если вы сами будете потрясены и полны вашими образами. Вознесите любовь к вашему искусству до энтузиазма. В театральных сочинениях достигаешь успеха лишь тогда, когда сердце трепещет, душа сильно волнуется и воображение пылает.

Если же вы, напротив, холодны, если ваша кровь спокойно течет в жилах, если сердце ваше подобно льду, а душа ваша нечувствительна, то откажитесь от театра, оставьте искусство, которое создано не для вас. Примитесь за такое ремесло, где не нужны волнения души, где гений безполезен, где требуются только руки и ноги».

Если бы эти наставления, сударь, нашли своих последователей, то они освободили бы сцену от бесчисленного множества плохих танцовщиков и плохих балетмейстеров и обогатили бы кузницы и мастерские ремесленников огромным числом рабочих, более полезных для удовлетворения запросов общества, нежели для его увеселения и забав.

12

О НЕДОСТАТКАХ НАШИХ ПЕРВЫХ БАЛЕТОВ

Что скажете вы, сударь, по поводу тех заглавий, которыми постоянно украшают плохие дивертисменты, обрекающие нас на скуку, сменяющуюся холодом и отвращением. Все они называются «балеты пантомимы», хотя по существу они ничего не выражают. Большинству танцовщиков или сочинителей следовало бы усвоить прием, которым пользовались живописцы в эпоху невежества: на место маски они помещали свитки бумаги, исходившие из уст действующих лиц, и надписи на этих свитках обозначали действие, выражение и ситуацию, которые каждый из них должен был изобразить. Только такая полезная предосторожность, разъяснявшая зрителю замысел и несовершенное произведение живописца, могла бы сейчас объяснить значение механических и неопределенных движений наших пантомимов. По крайней мере смысл диалога в «pas de deux», размышления

сольных выходов, беседы фигурантов и фигуранток были бы объяснены. Букет, грабли, клетка, рылй (vielle) или гитара — вот приблизительно то, что составляет интригу наших великолепных балетов, — вот великие и обширные сюжеты, порожденные воображением наших сочинителей. Согласитесь, сударь, что нужно обладать весьма высоким и отменным талантом, чтобы достойным образом обрабатывать подобные сюжеты. Маленькое, неловко отчеканенное на подъеме ноги па, служит изложением, завязкой и развязкой этих шедевров; это означает: «хотите танцовать со мной?» Затем следует танец. Таковы замысловатые драмы, которыми нас награждают авторы; это называют остроумно изобретенным балетом, пантомимическим танцем *).

Фоссано, самый приятный и самый остроумный из комических танцовщиков, вскружил голову питомцам Терпсихоры; даже не видев его, все захотели ему подражать. Благородный жанр принесли в жертву пошлости, иго правил сбросили; презрели и отвергли все начала. Началось увлечение прыжками, турдефорсами; танцовщики перестали танцовать и вообразили себя пантомимами: как будто можно быть признанным таковым, когда не обла-

---

*) Не надо забывать, что эти письма были написаны в ту эпоху, когда искусство было далеко от совершенства, достигнутого им впоследствии.

даешь выразительностью, когда не умеешь живописать; когда грубый шарж совершенно искажает танец; когда танец ограничивается уродливыми кривляниями, когда маска бессмысленно гримасничает, когда, наконец, действие, которое должно сопровождаться и подкрепляться изяществом, превращается в ряд повторных эффектов, неприятных для зрителя, так как он сам страдает от тягостной и вымученной работы исполнителя. Таков жанр, сударь, господствующий ныне в театре и надо признать, что мы богаты сюжетами подобного рода. Это неистовое желание подражать тому, что неподражаемо, губит и впредь будет губить бесконечное число танцовщиков и балетмейстеров. Безупречное подражание требует, чтобы мы обладали тем же вкусом, теми же данными, тем же телосложением, теми же способностями и теми же органами каковые присущи подлиннику, которому мы намереваемся подражать: но весьма редко можно встретить два существа во всем похожие друг на друга, — столь же редко удается найти двух людей, способность, жанр и манеры коих были бы в точности сходны. Присоединение прыжка к благородному танцу, введенное танцовщиками, изменило его характер и лишило его благородства; подобное смешение обесценивает его и препятствует, как я докажу впоследствии, живой выразительности и одушевленности действия, которыми он мог

бы быть наделен, если бы он освободился от всего лишнего, причисляемого им к числу своих совершенств. Давно уже вошло в обычай давать наименование балета фигурным танцам, которые следовало бы называть дивертисментом; некогда это наименование применялось ко всем ослепительным празднествам при различных дворах Европы. Изучение всех этих празднеств убеждает меня, что такое название приписывалось им ошибочно: я ни разу не встретил в них действенного танца; вследствие отсутствия выразительности у танцовщиков, применялись пространные рассказы (récits) для того, чтобы оповестить зрителя о том, что будет представлено. Это весьма ясное и очень убедительное доказательство как их невежества, так и бесмолвия и безпомощности их движений. Уже начиная с третьего века стали замечать однообразие этого искусства и небрежность художников. Сам св. Августин, говоря о балетах, заявляет, что приходилось помещать на краю сцены человека, объяснявшего громким голосом изображаемое действие. А разве рассказы (recit), диалоги и монологи эпохи Людовика XIV не служили равным образом разъяснением танцу, который едва мог лепетать? Его слабые и нечленораздельные звуки нуждались в поддержке со стороны музыки и в объяснениях при помощи поэзии; это несомненно похоже на театрального ге-

рольда или глашатая, о котором я только что говорил. В самом деле, достойно удивления, сударь, что славная эпоха торжества изящных искусств, соревнования и успехов художников не явилась в то же время эпохой революции в области танца и балета; и что наши балетмейстеры, не менее ободренные и не менее возбужденные в то время успехами, которые сулила им эпоха, когда все, казалось, возвышало гений и способствовало его развитию, тем не менее, остались в состоянии бессилия и позорной посредственности. Вы знаете, что язык живописи, поэзии и скульптуры уже в то время был красноречив и энергичен. Музыка, хотя находившаяся еще в колыбели, начинала уже изъясняться с благородством; между тем танец был лишен жизни и действия. Если балет может считаться братом других искусств, то лишь при условии, что он соединяет в себе их совершенства: но нет возможности присудить ему это славное звание при том жалком состоянии, в котором он находится; согласитесь со мной, сударь, что этот брат, который должен бы являться гордостью семьи — весьма жалок, лишен вкуса, ума и воображения, и ни в каком отношении не заслуживает признания.

Нам старательно переданы имена знаменитых людей, отличавшихся в те времена, нам известны даже имена прыгунов, блиставших своей ловкостью и подвижностью, но мы

имеем очень слабое представление о тех лицах, которые сочиняли балеты. Какое же представление мы можем создать себе об их дарованиях? Я смотрю на все произведения подобного рода, сочинявшиеся при различных дворах Европы, как на несовершенные тени того, чем они являются в настоящее время, и чем они могут стать когда нибудь в будущем; я думаю, что такое название напрасно присвоено пышным зрелищам, ослепительным празднествам, соединявшим воедино великолепие декораций, чудесную технику машин, богатство одежд, роскошь пышных костюмов, прелесть поэзии, музыки и декламации, привлекательность голоса, блеск фейерверков и иллюминаций, утехи танца и дивертисментов, увлечение опасными прыжками и турдефорсами: каждая из этих отдельных частей создает зрелище, достойное самых великих королей. Благодаря своему разнообразию эти празднества были особенно приятны, так как каждый зритель мог наслаждаться тем, что соответствовало его вкусам и настроению, но я не вижу во всем этом того, что я должен найти в балете. Свободный от предрассудков моей профессии и от восторженности, я смотрю на это сложное зрелище, как на спектакль преисполненный разнообразия и великолепия, или как на тесное единение любезных искусств; все они занимают в нем равное положение, в про-

граммах обнаруживаются равные притязания; я тем не менее не понимаю, как может танец дать свое наименование этим дивертисментам, раз в нем нет действия, раз он ничего не говорит и не имеет никакого преимущества перед другими искусствами, которые единодушно способствуют прелестям, изяществу и чудесности этих представлений.

Балет, согласно Плутарху [69]), есть немой разговор, говорящая и одушевленная живопись, которая выражается движениями, фигурами и жестами. Его фигуры бесчисленны, ибо существует, говорит автор, бесконечное число вещей, которые балет может выразить. Фриних [70]), один из самых древних трагических авторов, говорит, что балет снабжал его столькими различными чертами и фигурами, сколько в море волн во время больших зимних приливов.

Следовательно, хорошо сделанный балет может обойтись без помощи слов: я заметил даже, что последние охлаждают действие и ослабляют интерес. Когда танцовщики, одушевленные чувством, будут преображаться в тысячу различных форм, проявляя многообразные оттенки страстей, когда они станут Протеями, и их лица и взгляды будут отражать все движения их души, когда их руки выйдут из того узкого круга, который предписан им школой и, пробегая столь же изящно, как и правдиво, более значительное простран-

ство, они станут описывать при помощи правильных позиций последовательное движение страстей, когда, наконец, они присоединят ум и гений к их искусству, то рассказы (récit) сделаются ненужными; все заговорит, каждое движение станет выразительным, каждая поза будет живописать чувство, каждый жест раскрывать намерение, каждый взгляд вещать о новой страсти: все станет обаятельно, потому что все будет правдиво и подражание будет заимствовано из природы.

Если я отказываю в названии «балета» всем этим празднествам, если большинство танцев в опере, сколь бы приятными они мне ни казались, не наделены чертами, присущими балету, то это скорее вина поэта, нежели знаменитых балетмейстеров, которые их сочиняли.

Согласно Аристотелю [71]), балет любого жанра должен иметь, так же как и поэзия, две различные части, которые он называет частью количественной и частью качественной. Нет ничего чувствующего, что бы не имело своей материи, формы и образа; следовательно, балет перестает существовать, если он не содержит в себе этих важнейших частей, характеризующих и определяющих все существа как одушевленные, так и неодушевленные... Его материя, это сюжет, который он хочет изобразить, форма — изобретательный оборот, придаваемый сюжету, а образ создается из разных частей его составляющих;

итак, форма образует качественные части, а содержание — количественные. Таким образом вы видите, что балеты оказываются подчиненными в некотором роде правилам поэзии: однако, они отличаются от трагедии и комедии тем, что не подчинены единству времени, места и действия; тем не менее все они безусловно требуют единства рисунка для того, чтобы все сцены сближались и устремлялись к одной и той же цели. Балет есть, следовательно, брат поэмы: он не терпит принуждения узких правил драмы и тех оков, которые гений налагает на себя в произведениях, укрепленных красотами стиля; такие правила целиком уничтожили бы композицию балета и лишили бы его многообразия, которое составляет его прелесть.

Может быть, сударь, было бы полезно для авторов ослабить свое иго и уменьшить свои мучения, если бы только они мудро воздерживались от злоупотребления свободой и избегали западней, которые свобода расставляет воображению, опасных западней, от которых самые знаменитые английские поэты не смогли себя уберечь. Это различие между драмой и поэмой не противоречит тому, что я вам говорил в других письмах, так как оба эти поэтические жанра равно должны иметь изложение, завязку и развязку.

Сближая все мои мысли, соединяя то, что сказано древними о балете, раскрывая глаза

на мое искусство, изучая его трудности, созерцая то, чем оно было некогда, чем оно является сейчас и чем оно может стать, если разум придет ему на помощь, я не могу лишить себя зрения настолько, чтобы согласиться, что танец, лишенный действия, правил, ума и интереса, образует балет или танцовальную поэму. Утверждение, что в опере вовсе нет балетов, было бы ложно. Акт «Цветов», акт «Эглэ» в «Лирических талантах», «пролог греческих и римских празднеств», турецкий акт из «Галантной Европы» [72]), один из актов «Кастора и Полукса» и множество других, где танец является или может легко стать действенным, образуют собой приятные и очень интересные балеты; но те, ничего не говорящие фигурные танцы, которые не изображают никакого сюжета и не имеют никакого характера, которые не обрисовывают осмысленной и последовательной интриги, которые не составляют части драмы, которые, так сказать, сваливаются с неба, являются на мой взгляд ничем иным, как простыми танцовальными дивертисментами, в которых обнаруживаются лишь размеренные движения и технические трудности искусства. Все это относится только к материалу; это золото, если хотите, но ценность его всегда будет незначительна, если разум не обработает его и не придаст ему тысячу новых форм. Искусная рука художника смо-

жет придать неизмеримую ценность самым низким предметам и одним смелым штрихом наложить на дешевую глину отпечаток бессмертия.

Сделаем вывод, сударь, что на деле существует мало осмысленных балетов, что танец это — прекрасная статуя, красиво вылепленная, что она блещет контурами, изящными положениями, благородством своих поз, но что ей не достает души... Знатоки взирают на нее тем же взором, как Пигмалион, когда он созерцал свое творение; они преисполнены тех же желаний и страстно жаждут, чтобы чувство оживило ее, чтобы гений осветил ее, а разум научил бы ее изъясняться.

13

О БАЛЕТАХ В ОПЕРЕ

Сочинение балетов в опере требует на мой взгляд плодовитого поэтического воображения; неоднократно исправлять поэму, связывать танец с действием, изобретать сцены сообразно с драмой и удачно приспособлять их к содержанию, добавлять то, что ускользнуло от таланта поэта, наконец заполнять пустые места и пробелы, которые нередко делают произведения безжизненными — такова задача сочинителя; вот, что должно приковать его внимание, что способно выделить его из толпы и отличить его от балетмейстеров, которые считают себя на высоте положения, если они сочинят па и создадут фигуры, рисунок коих ограничивается формами круга, квадрата, прямых линий, цепей и крестов.

Опера создана исключительно для зрения и слуха; это зрелище скорее развлекает разнообразием и увеселениями, нежели радует сердце и разум. Между тем можно было бы

придать ей более интересную форму и характер, но так как этот предмет не касается моего искусства и излагаемой мною темы, то я предоставляю его изобретательным авторам, которые найдут средства избавиться от однообразия феерии и от скучного волшебного элемента. Я замечу только, что в этом зрелище танец должен был бы быть выставлен в более выгодном освещении. Я только установлю, что опера есть стихия танца, что именно в ней искусство должно черпать новые силы и проявлять себя наиболее удачно, но вследствие несчастных обстоятельств, возникающих из-за упрямства поэтов или неловкости балетмейстеров, танец в этом зрелище ни с чем не связан и ничего не говорит, в тысячах случаев он так мало сообразуется с сюжетом и так независим от драмы, что его можно удалить, не ослабляя интереса, не прерывая последовательного развития сцен и не охлаждая их действия. Большинство современных поэтов пользуются балетом, как причудливым украшением, которое не может ни поддержать произведение, ни придать ему ценности. И по существу они правы, так как сочинители не почувствовали, что балеты должны быть связаны с сюжетом, и считали их придатками, выдуманными для заполнения пустых антрактов. Но они должны были бы заметить, что эти чуждые действию добавления и эпизоды вре-

дят произведению; эти противоречивые, разъединенные предметы, этот хаос несвязных вещей рассеивает внимание и скорее утомляет, нежели удовлетворяет воображение, поэтому план автора теряется, нить ускользает, основа обрывается, действие улетучивается, интерес уменьшается и удовольствие пропадает. До тех пор, пока балеты в опере не будут тесно связаны с драмой и не будут способствовать ее изложению, завязке и развязке, они останутся холодными и неприятными. На мой взгляд, каждый балет должен дать сцену, которая тесно сцепляла бы и связывала первый акт со вторым, второй с третьим и т. д. Эти сцены, совершенно необходимые для развития драматического действия, были бы живыми и одушевленными: танцовщики были бы вынуждены забыть свои приемы и обрести душу для правдивой и точной передачи этих сцен; они были бы вынуждены некоторым образом позабыть о своих ногах и ступнях и памятовать о лице и жестах: каждый отдельный балет являлся бы дополнением акта и удачно заканчивал бы его. Эти сюжеты, почерпнутые из самой сущности драмы, сочинялись бы поэтом; музыканту поручалось бы их переложение на музыку, а танцовщикам — их передача при помощи жестов и энергичное разъяснение их. Таким путем исчезла бы пустота, все лишние длинноты и холод в танцах оперы: все оживи-

лось бы и заблистало, все направлялось бы к цели в согласованном шествии, все захватывало бы в силу остроумия и являлось бы в самом выгодном свете; все, наконец, создавало бы иллюзию и было бы интересным, так как все было бы согласовано, а так как все части занимали бы надлежащее место, то они помогали бы и взаимно усиливали бы друг друга.

Я всегда сожалел, сударь, что Рамо не соединил своего гения с дарованием Кино. Оба они, наделенные творческим дарованием и гением, были созданы друг для друга; но предрассудки и суждения знатоков без знаний, этих полуученых, которые ничего не знают, но которые увлекают за собой толпу, оттолкнули Рамо и заставили его отказаться от великих замыслов. Прибавьте к этому неприятности, которые причиняют директора оперы каждому автору. Они считают лишенными вкуса тех людей, которые не являются такими же варварами, как они. Они объявляют невеждами тех, кто не приемлет ветхих законов оперного зрелища и древних правил, передаваемых от отца к сыну. Балетмейстеру не разрешается изменить темп старинного мотива; тщетно убеждаешь их, что у наших предшественников исполнение было простым, и что медленные мотивы согласовались со спокойствием и равнодушием их исполнения. Напрасные старания! Они сами знают

старинные темпы и умеют отбивать такт; но не имея ничего, кроме слуха они и не хотят уступить доводам, которые приводит им более развитое искусство. Они рассматривают все с точки зрения, на которой они застыли, и не могут постичь безграничный путь, пройденный подлинными талантами. Между тем, танец, ободренный, приветствуемый и покровительствуемый, освободился с некоторых пор от оков, которые налагала на него музыка. Г-н Лани [73]) не только заставил исполнять старые мотивы с подлинным вкусом, но присоединил новые мотивы к старым операм и заменил простые однообразные напевы музыки Люлли [74]) — музыкальными произведениями, полными выразительности и разнообразия.

В этом отношении итальянцы оказались мудрее нас. Сохраняя приверженность к своей старинной музыке, особенно к Метастазио, [75]) они поручали и поручают переложение его сочинений на музыку даровитым капельмейстерам. Дворы Германии, Испании, Португалии и Англии сохранили к этому поэту прежнее уважение; музыка видоизменяется до безконечности, но слова, оставаясь теми же, каждый раз кажутся новыми; каждый композитор сообщает этому поэту новую выразительность, новое изящество; какое-нибудь чувство, упущенное одним композитором, украшается другим; какая-нибудь мысль, слабо выраженная у одного музыканта, передана

сильно у другого; прекрасный стих, обесцвеченный Грауном *), передан пламенно Гассе **). Несомненно, что была бы очевидная польза не только для танца, но также и для других искусств, способствующих очарованию и совершенству оперы, если бы знаменитый Рамо [76]) мог, не оскорбляя Несторова века [77]) и той толпы людей, которая ничего не видит выше Люлли, переложить на музыку шедевры отца и создателя лирической поэзии [78]). Этот человек, обладавший необъятным гением, создал все охватывающие произведения: все в них прекрасно, все величественно, все гармонично: каждый художник, проникаясь намерениями этого автора, может создать разнообразные шедевры. Мастера музыки и балетов, певцы, танцовщики и хористы все одинаково могут быть причастны к его славе. Нельзя сказать, что во всех операх Кино танец получил надлежащее место и является действенным: но было бы легко сделать то, чем пренебрег поэт и закончить то, что у него является только наброском.

Несмотря на восхищение, с которым долгое время относились к Люлли, я скажу, что его танцовальная музыка холодна, отличается вялостью и лишена характера: ведь сочинялась она в те времена, когда танец

*) При дворе прусского короля.

**) Капельмейстер польского короля, курфюрста Саксонского.

был спокоен, и когда танцовщики не знали, что такое выразительность. Тогда все обстояло как нельзя лучше: музыка подходила к танцу и танец к музыке; но то, что сочеталось тогда, не может вступать в союз в настоящее время; число па умножилось, движения стали быстрыми и поспешно следуют друг за другом; сочетания и смешения темпов бесчисленны, трудности, блистательность, быстрота, паузы, колебания, позы, разнообразие позиций,—все это, говорю я, не может больше согласоваться с той спокойной музыкой и однообразной мелодией, которые господствуют в сочинениях старинных мастеров. Танец, исполняемый на некоторые мотивы Люлли, производит на меня впечатление, подобное тому, которое я испытываю при виде сцены двух докторов в «Браке по неволе» Мольера. Этот контраст крайней подвижности и непоколебимой флегматичности производит на меня такое же впечатление; таким резким противоположностям в сущности не место на сцене: они разрушают гармонию и уничтожают целостность картины.

Музыка для танца — то же, что слова для музыки; это сравнение означает лишь, что танцовальная музыка есть и должна быть той поэмой, которая определяет и устанавливает движение и действие танцовщика: последний должен ее передать и сделать понят-

ной при помощи энергии и живости жестов и живой, одушевленной выразительности лица; следовательно, действенный танец есть то орудие, которое должно передать и наглядно объяснить мысли, вложенные в музыку.

Опера без слов была бы крайне смешна; об этом можно было судить по сцене Антония Каракаллы в пьеске «Новинка» [79]; разве игра певцов была бы сколько либо понятна без предшествующего этой сцене диалога? Итак, сударь, танец без музыки не более выразителен, чем пение без слов: это своего рода безумие; все движения его экстравагантны и не имеют никакого смысла. Делать смелые и блистательные па, проноситься по сцене с быстротой и легкостью под звуки холодной и монотонной мелодии, — вот что я называю танцем без музыки. Танец обязан всеми своими успехами многообразному и гармоническому творчеству Рамо, остроумным событиям и речам, господствующим в его музыке; танец пробудился, он вышел из летаргии, в которую был погружен, в тот момент, когда этот творец ученой, но тем не менее приятной и сладостной музыки, появился на сцене. Как много он мог бы создать, если бы в опере существовал обычай советоваться друг с другом, если бы поэт и балетмейстер сообщали ему свои замыслы, если бы ему в тщательном наброске пока-

зывали танцовальное действие страстей, которые танец должен последовательно живописать в осмысленном сюжете, и картины, которые он должен передать в определенных ситуациях. Тогда характер поэмы был бы передан музыкой, она изображала бы замысел поэта, она заговорила бы и стала выразительной, и танцовщик был бы вынужден улавливать ее особенность и в свою очередь применяться к ней и живописать. Эта гармония, которая царила бы в двух столь близких искусствах, производила бы крайне захватывающее и восхитительное впечатление; но в силу злостного самолюбия художники старательно избегают друг друга, вместо того, чтобы советоваться между собою. Как может удастся столь сложное зрелище, как опера, если те, кто стоят во главе различных, столь существенных для оперы частей, творят, не поверяя друг другу своих замыслов?

Поэт воображает, что его искусство возвышает его над искусством музыканта, а последний считает для себя унизительным посоветоваться с балетмейстером, который в свою очередь не считается с рисовальщиком; художник декоратор говорит только с подчиненными ему живописцами; наконец, машинист, нередко презираемый живописцем, единовластно распоряжается театральными эффектами. Если бы поэт хоть немного снизошел до других, он определил бы общий тон и все

изменилось бы. Но он прислушивается лишь к своему собственному вдохновению; презирая другие искусства, он имеет о них лишь слабое представление, он не знает, какое впечатление может произвести каждое из них, взятое в отдельности, и что может произойти от сочетания их. Следуя его примеру, музыкант берет текст, невнимательно просматривает его и сочиняет, полагаясь на плодовитость своего таланта, ничего не выражающую музыку, потому что он не понял смысла того, что он мельком прочел, или потому что он жертвует истинной выразительностью, которую он должен был бы придать тексту, ради блеска своего искусства, ради ласкающей слух гармонии. Он сочиняет увертюру, не имеющую никакого отношения к последующему действию. Да ему и все равно в конце концов; разве он не уверен в успехе, если его музыка достаточно шумная? Меньше всего труда он затрачивает на сочинение танцовальных мотивов. В этом отношении он следует старым образцам, его руководителями являются его предшественники. Он не прилагает ни малейшего усилия, чтобы внести разнообразие в подобные произведения и обновить их характер. Его прельщает монотонная мелодия, которой ему следовало бы всячески избегать, мелодия, усыпляющая танец и зрителя, так как ему легче уловить ее и так как для рабского подражания старинным

мотивам не нужны ни вкус, ни талант, ни возвышенный гений.

Не будучи знаком с драматическим произведением, художник декоратор часто делает ошибки, он не советуется с автором, но осуществляет свои собственные мысли, нередко превратные, и поэтому нарушающие правдоподобие, которое должно быть присуще декорациям, и точность обозначения места действия. Как может он преуспеть, если он не знает места, где должно происходить действие? Между тем ему следовало бы приниматься за работу, лишь после подробного изучения самого действия и места действия. Без этого исчезает правдоподобие, бытовой колорит и живописность.

У каждого народа существуют свои отличные от других законы, привычки, обычаи, моды и обряды. Каждая нация имеет свои особые вкусы, свою архитектуру, свои способы культивирования искусства; следовательно, задачей искусного живописца является уловить это многообразие; его кисть должна быть верна: если она не охватывает всех стран, то перестает быть правдивой и теряет право на успех.

Рисовальщик костюмов ни с кем не советуется. Он нередко жертвует костюмом древнего народа ради моды дня, либо ради каприза танцовщицы или имеющей успех певицы.

Балетмейстер ни о чем не осведомлен; его снабжают партитурой, и он сочиняет танцы на указанную ему музыку; он ставит отдельные па, а костюм определяет затем название и характер танца.

Машинисту поручают представить картины живописца в перспективном порядке и в соответствующем многообразном освещении. Его первой заботой является точная установка частей декорации, дабы они образовали вполне понятное и согласованное целое. Его дарование состоит в умении быстро показать и незамедлительно убрать декорации. Если он не умеет удачно распределить освещение, то он ослабляет творение живописца и уничтожает эффект декорации. Та часть картины, которая должна была бы быть освещенной, становится черной и темной; другая, требующая затемнения, оказывается освещенной и сверкающей. Хорошее освещение сцены, выделяющее отдельное явление, заключается вовсе не в большом количестве ламп, расположенных случайно или же симметрично. Талант машиниста состоит в умении распределить освещение по частям, или неравным массам, так, чтобы места, требующие яркого освещения не вредили местам со слабым освещением и не влияли бы на те части, где оно вовсе не нужно. Как живописец вынужден пользоваться оттенками и нюансами, чтобы сохранить в своей картине перспективу, так и освети-

тель обязан был бы, мне кажется, посоветоваться с ним для того, чтобы сохранить те же оттенки и тоже понижение света. Нет ничего хуже декорации, написанной в одном и том же тоне, в одних и тех же оттенках; в ней нет ни перспективы, ни дали. Точно также, если части декорации, разделенной лишь для того, чтобы образовать целое, окажутся освещенными с одинаковой силой, то согласованность пропадет, массы и контрасты будут отсутствовать, и картина не произведет впечатления.

Разрешите мне, сударь, сделать отступление; хотя оно и не затрагивает моего искусства, но, быть может, оно окажется полезным для Оперы.

Танец как бы дает знак машинисту приготовиться к смене декораций; вы ведь знаете, что едва кончается дивертисмент, место действия меняется. Как же заполняют промежуток между актами, промежуток крайне необходимый для театральных перестановок, для отдыха актеров и переодеваний танцовщиков и хористов? Что делает оркестр? Он разрушает впечатление, навеянное на меня предыдущей сценой: он играет паспье [80]), он выбирает ригодон [81]) или веселый тамбурин [82]), в то время, как я растроган и сильно потрясен только что происходившим передо мной серьезным действием; он нарушает очарование сладостного момента; он изгоняет из

сердца образы, растрогавшие меня; он заглушает и умерщвляет чувство, коим наслаждалось мое сердце. Это далеко не все, и вы увидите еще большую нелепость; трогательное действие было показано лишь в наброске, — следующий акт должен закончить его и завершить впечатление. И вот от этой веселой и пошлой музыки он внезапно переходит к печальной и похоронной ритурнели [83]). Какой оскорбительный контраст! Если автору удастся возбудить во мне утраченное сочувствие, то это осуществится с крайней медлительностью; мое сердце долгое время будет колебаться между только что пережитым развлечением и скорбью, к которой его хотят вернуть. Ловушка, куда меня вторично завлекает вымысел, кажется мне слишком грубой: я пытаюсь избегнуть ее, защищаюсь машинально и против воли. Теперь искусство должно употребить неслыханные усилия, чтобы овладеть мною и снова победить меня. Вы согласитесь со мной, что этот старый прием, все еще излюбленный нашими музыкантами, нарушает всякое правдоподобие. Напрасно они считают, что торжествуют надо мной столь безусловно, что могут по своему усмотрению и в любое мгновение вызывать в моей душе все эти различные потрясения. Сперва я был расположен поддаться впечатлению являемых моему взору предметов. Но затем это первое впечатление целиком разрушается и новое

ощущение, вызванное во мне, настолько отлично и настолько не похоже на прежнее, что я не смогу вернуться к нему, не испытывая крайней муки, особенно, когда все фибры мои естественно имеют больше склонности и тяготения раскрываться в направлении последнего испытанного нами впечатления. Одним словом, сударь, это внезапное падение, этот резкий переход от патетического к игривому, от диатонического к гармоническому, от хроматического к гармоническому, к гавоту [84]) или подобию уличной песни, кажется мне не меньшим диссонансом, чем мотив, который начинается в одной тональности и кончается в другой *). Смею думать, что подобные нелепости всегда будут возмущать тех, кто приходит в театр испытать радостное волнение; ибо не заметить их могут лишь чу-

*) Трио парок в «Ипполите и Арисии» [37]), которое в Опере шло не в том виде, как оно было сочинено— дает пример такого рода. Второго рода пример мы наблюдаем в землетрясении, сочиненном для второго акта «Галантной Индии», которое оркестр не мог исполнить в 1785 году, и впечатление от которого тем не менее было изумительно при опыте и попытке, сделанных талантливыми музыкантами в присутствии г-на Рамо. Если бы эти музыкальные отрывки не превосходили сил исполнителей, неужели вы думаете, что последовавший за этим тамбурин был бы уместен? Не лучше ли было бы, если бы композитор, постарался связать антрактами сюжет, сохранить создавшееся впечатление и привести зрителя в желательное настроение?

даки, посещающие театр из тщеславия, которые, держа огромные лорнеты, предпочитают выставлять на показ свои смешные стороны, нежели наслаждаться зрелищем, доставляемым объединенными искусствами.

Пусть поэты спустятся с священных высот, пусть художники, которым поручены различные части, составляющие оперу, действуют в единении и оказывают друг другу взаимную помощь, тогда это зрелище будет иметь наибольший успех. Объединенные таланты будут везде преуспевать. Лишь низкая зависть и постыдное нежелание понять друг друга могут запятнать искусство, унизить его ревнителей и воспрепятствовать созданию безупречного произведения, требующего стольких деталей и различных красот, как Опера.

Я всегда рассматривал оперу, как большую картину, которая должна показывать чудесное и величественное, присущее разным жанрам живописи; сюжет ее должен быть начертан поэтом, а краски должны наложить испытанные в противоположных жанрах живописцы, которые, движимые честолюбием и благородным стремлением понравиться, должны завершить создание шедевра, созвучно и вдумчиво, как подобает подлинным талантам. Прежде всего успех зависит от поэта; он сочиняет, размещает, рисует и придает картине соразмерно со своим дарованием большую или меньшую красоту, больше или меньше действия, а следовательно,

больше или меньше интереса. Его фантазии приходят на помощь художники, т.-е. — композитор, балетмейстер, художник-декоратор, рисовальщик костюмов и машинист: — все пятеро должны в равной степени способствовать совершенству и красоте произведения, точно следуя первоначальному замыслу поэта, который, в свою очередь, должен заботливо следить за всем. Глаз мастера необходим. Он должен входить во все подробности. В опере нет несущественных и мелких деталей; кажущееся незначительным возмущает, оскорбляет и вызывает неудовольствие, если оно не передано точно и четко. Это зрелище не терпит посредственности, оно очаровывает лишь тогда, когда оно совершенно во всех своих частях. Согласитесь, сударь, что автор, предоставляющий свой труд на попечение пяти лиц, которых он никогда не видит, которые едва знакомы между собой и избегают друг друга, похож на тех отцов, которые вверяют воспитание своих сыновей чужим людям, и, в силу легкомыслия или высокомерия, считают для себя унизительным лично следить за их успехами. Что же получается в результате столь ложных предразсудков? Прелестный от природы ребенок становится угрюмым и неприятным. На этом примере отцов и детей уясняется судьба поэта и его произведения.

Быть может, вы скажете мне, что я требую от поэта универсальности. Нет, сударь, но поэт

должен обладать умом, вкусом и разнообразными знаниями. Я разделяю точку зрения писателя, сказавшего, что великие произведения живописи, музыки и танца, которые не производят никакого впечатления на необразованного, но здорового человека, — либо плохи, либо посредственны.

Разве поэт не может почувствовать, не будучи музыкантом, передает ли определенный музыкальный штрих его мысль и не ослабляет ли другой ее выразительности и не усиливается ли в ином случае страсть, а также энергия и изящество чувства? Не будучи художником-декоратором, разве он не может учесть, что декорация, долженствующая изображать африканский лес, похожа на парк Фонтенебло? Что другая декорация, которая должна была бы изобразить рейд в Америке, напоминает рейд Тулона? А та, которая должна показать дворец японского императора, слишком приближается к Версальскому дворцу, а та, наконец, вместо садов Семирамиды, раскрывает вид садов Марли? Точно так же, не будучи танцовщиком и балетмейстером, он может заметить царящую в балете путаницу и недостаточную выразительность исполнителей. Он сможет, говорю я, почувствовать, передано ли его действие пламенно, достаточно ли потрясают картины, правдива ли пантомима и соответствует ли характер танца характеру изображаемого народа и нации.

Далее, разве не сможет он почувствовать недостаток обнаруживающийся в одеждах, по причине небрежности или ложного вкуса, который удаляется от правдоподобия при передаче бытового колорита и тем самым разрушает иллюзию? Наконец, разве он должен быть машинистом для того, чтобы заметить, что одна из машин движется недостаточно быстро? Ведь нет ничего проще, чем осудить ее медлительность или восхищаться ее скоростью и точностью. А в остальном, исправление машин и несогласованости их работы, препятствующей достижению эффектов, их игре и действенности — является уже делом машиниста.

Композитор должен был бы знать танец или по крайней мере темпы и возможности движения, свойственные каждому жанру, каждому характеру и каждой страсти, чтобы уметь приноровить музыкальный рисунок ко всем ситуациям, последовательно изображаемым танцовщиком. Но не заботясь об изучении основных элементов этого искусства и его теории, он избегает балетмейстера и воображает, что его искусство возвеличивает его и дает ему преимущество перед танцем. Я не хочу оспаривать у него преимущества, хотя почестей и предпочтения заслуживает только превосходство таланта, а не его природные особенности.

Большинство композиторов следуют, повторяю, старым традициям оперы; они сочиняют

паспье, потому что г-жа Прево [86]) изящно пробегала их; мюзет [87]), так как г-жа Саллэ [88]) и г-н Дюмулэн [89]) танцовали их грациозно и сладострастно; тамбурины, ибо в этом жанре отличалась г-жа Камарго [90]), наконец, шаконну [91]) и пассакайль [92]), так как знаменитый Дюпрэ [62]) был как бы прикован к этим движениям, которые соответствовали его вкусу, жанру и благородству его фигуры. Но этих превосходных артистов теперь больше нет. Они заменены другими исполнителями, частично превзошедшими их, но в некоторых случаях они оказались незаменимыми. Мадемуазель Лани [94]) превзошла всех танцовщиц, блиставших красотой, точностью и смелостью исполнения, это была первая мировая танцовщица; но наивная выразительность мадемуазель Саллэ не забыта; ее изящество живет и в настоящее время, а жеманничанье танцовщиц, подвязающихся в ее жанре, не смогло затмить благородства, гармонической простоты, нежных, сладострастных, но всегда пристойных, движений этой прелестной танцовщицы. Никто еще не сделался преемником г-на Дюмулэн; он танцовал pas de deux с совершенством, которого трудно достичь; всегда нежный, всегда грациозный, то мотылек, то эфир, то непостоянный, то преданный и верный, всегда одушевленный новым чувством, он переживал все картины нежности с искренней страстью. Г-н Вестрис заменил знаменитого Дюпрэ,

и это достаточно говорит в его пользу. У нас был также г-н Лани, превосходство коего вызывает восхищение и ставит его выше похвал, которые я бы мог расточать ему. Есть у нас танцовщики и танцовщицы, которых следовало бы упомянуть, если бы это не удаляло меня слишком далеко от моей цели. Наконец, мы владеем ногами и техникой исполнения, отсутствовавшей у наших предшественников; это должно было бы заставить музыкантов сочинять более разнообразные движения, не предназначая их для тех, кто существует лишь в воспоминании публики, и жанр коих почти исчез. Танец наших дней обновился; крайне необходимо, чтобы обновилась и музыка.

Я сказал, что большинство балетов в опере были холодны, хотя и хорошо начерчены и исполнены; разве вина падает только на сочинителя? Разве он был бы в состоянии ежедневно изобретать новые планы и ставить действенный танец в конце всех актов оперы? Нет, без сомнения; выполнение такой задачи слишком трудно, к тому же такой проект не мог бы быть осуществлен без бесчисленных противоречий, разве что поэты согласились бы пойти навстречу и работать согласно с балетмейстером над всеми задачами, касающимися танца.

Посмотрим, что делает обычно балетмейстер в этом спектакле и разберем поручаемую

ему работу. Ему дают часть репетитора; он раскрывает его и читает. Пролог: passe-pied — для Игр и Радостей [96]), Гавот — для Смехов, Ригодон — для Приятных снов. В первом акте: — четкий мотив (air marqué) для воинов, вторая танцовальная ария (air) для них же, мюзет — для жриц. Во втором акте: лур [97]) — для народов, тамбурин и ригодон для матросов. В третьем: — четкий мотив (air marqué) для демонов, живой мотив (air vif) для них же. В четвертом акте: выход Греков и Шаконна; кроме того Ветры, Тритоны, Наяды, Часы, Знаки Зодиака, Вакханки, Зефиры, Ундины и Зловещие Сны и т. д. до безконечности. Теперь балетмейстер отлично осведомлен, ему поручено выполнение великолепного и крайне изобретательного плана! Чего требует поэт? Чтобы все персонажи балета танцовали, их и заставляют танцовать. Из этого заблуждения возникают нелепые претензии.

«Сударь», — говорит балетмейстеру первый танцовщик, — «я заменяю такого то и должен исполнять такую то танцовальную арию (air); по той же причине г-жа такая то оставляет за собой паспье, другой — мюзет, такой то шаконну, этот тамбурины, тот — лур; и это мнимое право, этот спор об амплуа и жанрах навязывает каждой опере двадцать сольных выходов, которые танцуются в одеждах, противоположных по вкусу и жанру, но не отличаются друг от друга ни характе-

ром, ни духом, ни сочетанием па, ни позами; это однообразие проистекает из машинального подражания. Г-н Вестрис — первый танцовщик, он танцует только в последнем акте — таково правило; в конце концов, оно согласно с пословицей, предлагающей приберегать все лучшее к концу. Что делают другие танцовщики того же жанра? Они калечат оригинал, они шаржируют его и заимствуют лишь его недостатки, потому что легче уловить смешное, чем подражать совершенному. Так поступали придворные Александра, которые, не имея возможности равняться с ним в доблести и героических добродетелях, держали голову на бок, подражая природному недостатку этого государя. Таким образом возникают холодные копии, размножающие самыми различными способами подлинник и безпрестанно обезображивающие его. Танцовщики другого жанра также нелепы и скучны; они хотят усвоить точность, веселость г-на Лани, и его умение образовывать новые сочетания па, что делает их невыносимыми. Все женщины хотят танцовать как г-жа Лани, и все они смешны с такой претензией. Все хотят копировать, никто не желает обладать своим собственным обликом. Человек избегает самого себя, он боится показать свои собственные черты, заимствует чужие и он покраснел бы, если бы оказался самим собой. Оттого то удовольствие от восхищения несколькими хоро-

шими оригиналами приобретается ценою скуки, нагоняемой зрелищем множества предшествующих ему плохих копий. Что означает к тому же множество сольных выходов, которые ни к чему не относятся и ни на что не походят? Что обозначают все эти бездушные тела, которые неизящно прохаживаются, развертываются безвкусно, пируэтируют неловко и неуверенно и повторяются в каждом акте другими лицами с одинаковой холодностью? Можем ли мы называть монологами такого рода выходы, лишенные интереса и выражения? Несомненно, не можем, потому что монолог связан с действием, он развивается сообразно с данным явлением, он живописует, описывает, повествует. Но, спросите вы меня, как же можно заставить рассказывать сольный выход? Это очень легко, и я вам ясно докажу это.

Два пастуха, например, влюбленные в одну пастушку, умоляют ее принять решение и сделать выбор. Темира — таково имя пастушки — колеблется и сомневается, она не осмеливается назвать своего победителя; но уступая настойчивым просьбам, она подчиняется любви и отдает предпочтение Аристею; она убегает в лес, дабы скрыть свое поражение, но победитель следует за ней, чтобы насладиться своей победой. Отвергнутый Тирцис живописует свое смятение и свое горе; ревность и злоба овладевают его серд-

цем; он предается им целиком и своим уходом он дает мне понять, что хочет отомстить и убить своего соперника. Последний появляется мгновение спустя; все его движения рисуют облик счастья, его жесты, его позы, его лицо, его взгляды, все дает картину чувства и сладострастия. Доведенный до отчаяния Тирцис ищет своего соперника и замечает его в то мгновение, когда он выражает самую сладостную, и самую чистую радость. Вот простые, но естественные контрасты: счастье одного увеличивает страдания другого. Доведенный до отчаяния Тирцис не знает другого средства, кроме мести, он нападает на Аристея с яростью и пылом, которые порождают ревность и обида за презрение. Аристей защищается. Но, потому ли что излишек счастья ослабляет мужество, или потому что удовлетворенный амур является сыном мира, но он изнемогает под натиском Тирциса; нападая друг на друга, они пускают в ход пастушьи посохи, и гирлянды, сплетенные Амуром и предназначенные для наслаждения, становятся орудием их ярости; в эту минуту все приносится в жертву мщению; даже букет, которым Темира украсила счастливого Аристея, не избегает гнева оскорбленного любовника. Между тем показывается Темира; она видит, что ее возлюбленный опутан гирляндой, которой она украсила его; она видит его поверженным к ногам Тирциса. Какое волне-

ние! Какой страх! Она трепещет от опасения потерять возлюбленного; все возвещает ее испуг, все характеризует ее страсть; ее попытки освободить любовника подсказаны ей разгневанной любовью.

Охваченная яростью, она поднимает копье, брошенное на охоте, она бросается на Тирциса и наносит ему несколько ударов. При этой трогательной картине действие становится всеобщим: пастухи и пастушки сбегаются со всех сторон. Темира в отчаянии, что совершила столь низкий поступок, она хочет наказать себя и пронзить свое сердце; пастушки препятствуют такому жестокому намерению. Аристей, колеблясь между любовью и дружбой, то летит к Темире, умоляет, убеждает и заклинает ее сохранить жизнь, то бежит к Тирцису, спешно оказывает ему помощь и приглашает пастухов позаботиться о нем. Обезоруженная и потрясенная горем Темира делает над собой усилие, чтобы приблизиться к Тирцису, она обнимает его колени и проявляет все признаки искреннего раскаяния; последний попрежнему нежный, попрежнему страстно влюбленный, как будто благословляет удар, который лишает его жизни. Растроганные пастушки уводят Темиру из этого места страдания и жалобы; она падает им на руки без чувств. Пастухи со своей стороны уносят Тирциса, он близок к смерти, он живописует страдание, испыты-

ваемое и доставляемое ему разлукой с Темирой и невозможностью умереть у нее на руках. Аристей, нежный друг, но верный возлюбленный, выражает свое смятение самыми различными способами. Он переживает мучительную борьбу. Он хочет следовать за Темирой, но не хочет покинуть Тирциса; он хочет и утешить возлюбленную и помочь другу. Наконец, это волнение прерывается, эта жестокая неопределенность исчезает; после минутного раздумья в его сердце берет верх дружба; он покидает в конце концов Темиру и бежит к Тирцису.

Этот план может показаться плохим при чтении, но он произведет большое впечатление на сцене: в нем нет ни одного мгновения, которое не смог бы уловить живописец; ситуации и многочисленные картины, ими раскрываемые, наделены постоянно обновляющимся колоритом, действием и интересом; сольные выходы Тирциса и Аристея преисполнены страстности: они живописуют, они выражают, они являются подлинными монологами. Два pas de trois являют образец диалогизированной в двух различных жанрах сцены, а действенный балет, заканчивающий этот маленький роман, всегда будет живо интересовать всех, у кого есть сердце и глаза, если, конечно, сами исполнители наделены душой и умением выражать чувства живо и одушевленно.

Вы понимаете, сударь, что для изображения действия с многообразными страстями и с такими же внезапными переходами, как в только что обрисованной мною программе, крайне необходимо, чтобы музыка отказалась от скудных ритмов и модуляций, применяемых ею в танцовальных ариях. Механическое и необдуманное сочетание звуков безполезно для танцовщика и не пригодно для оживленного действия; недостаточно попросту собрать ноты, следуя школьным правилам; гармоническая последовательность звуков должны в данном случае подражать звукам природы, а правильная интонация создавать подобие диалога.

Я не осуждаю огульно, сударь, сольные выходы в опере. Я восхищаюсь подчас разбросанными в них красотами, но все же я хотел бы видеть поменьше сольных номеров. И излишнее изобилие нагоняет скуку. Я желал бы также побольше разнообразия в исполнении, ибо нет ничего более смешного, чем пастухи в Тампэ (Tempé), танцующие словно божества Олимпа. В виду того, что одежды и характеры в этом зрелище неисчислимы, я выразил бы пожелание, чтобы танец не оставался все время одним и тем же. Подобное неприятное однообразие несомненно исчезло бы, если бы танцовщики изучали характер человека, которого они должны изображать, если бы они улавливали его

нравы, обычаи и привычки. Только поставив себя на место героя или персонажа, роль которого играешь, можно достичь совершенства в изображении и передаче его облика. Никто больше меня не воздает должное сольным выходам, танцуемым первыми артистами. Они обнаруживают в них все технические красоты гармоничных движений тела. Пожелание, чтобы эти артисты, которым суждено прославиться, присоединяли к телесному изяществу душевные движения; стремление восхищаться ими, когда они появятся в более привлекательном облике, нежелание видеть в них всего лишь прекрасные машины, удачно налаженные и соразмерно сделанные — все это, я полагаю, не есть выражение презрения к их исполнению, не есть уничтожение их дарования и порицание их жанра — это всего лишь призыв, приглашающий их украшать и облагораживать искусство.

Перейдем к одежде. Разнообразие и правдивость в костюме такое же редкое явление, как в музыке, в балетах и в простом танце. Упорное однообразие одинаково проявляется во всех частях оперы, оно единовластно господствует в этом зрелище. Грек, Римлянин, Пастух, Охотник, Воин, Фавн, Сильван, Игры, Радости, Смех, Тритоны, Ветры, Огни, Сны, Первосвященники и Жрецы — все одежды этих персонажей выкроены по одному образцу и отличаются друг от друга лишь по цвету

и по украшениям, которые избираются случайно, скорее с расточительностью, нежели со вкусом. Повсюду блещет мишура; крестьянин, матрос и герой наделены ею с одинаковым изобилием. Чем больше одежда снабжена безвкусными украшениями, блестками, газом, сетками, тем больше она ценится актерами и лишенным вкуса зрителем. Наиболее диковинное зрелище являет собой в опере отряд воинов, которые только что сражались и одержали победу. Следует ли за ними весь ужас резни? Оживлены ли их лица? Грозны ли еще их взгляды? В беспорядке и растрепаны ли их волосы? Нет, сударь, отнюдь нет; они одеты безукоризненно нарядно и скорее похожи на изнеженных мужчин, только что принявших ванну, нежели на воинов, спасшихся от неприятеля. Что осталось от истины? Где же правдоподобие? Как может возникнуть иллюзия? Разве не оскорбительно столь ложное и плохо переданное действие? Я согласен, что соблюдение приличий в театре необходимо, но прежде всего необходима правдивость и естественность, сила, мощь в картинах и мудрый безпорядок повсюду, где только он требуется по ходу действия. Что сказать о тугих тоннелэ [97]), которые в некоторых танцовальных положениях выкидывают, так сказать, бедро на плечи и затушевывают все контуры? Я изгнал бы применение всякого рода симметричных распределений в одеждах, прием

явно холодный, свидетельствующий об искусстве, лишенном всякого вкуса и изящества. Я предпочел бы простые и легкие покровы, контрастирующие по окраске и распределенные так, что можно было бы увидеть стан танцовщика. Я хотел бы, что бы их делали легкими, но чтобы при этом не жалели материи. Красивые складки, красивые массы — вот чего я требую. Если бы концы этих покровов развевались и принимали новую форму, по мере того, как исполнение ускоряется и оживляется — все казалось бы легким и воздушным. При прыжке, при быстром па, при беге, покровы колыхались бы различно: вот, что приблизило бы нас к живописи и тем самым к природе, вот что придает прелесть и изящество позам и положениям, позволяет танцовщику создавать впечатление легкости, недостижимое, если он закован в готическую оперную броню. Смешные панье [98]) наших танцовщиц равным образом препятствовали свободе, быстроте, проворному и одушевленному движению танца. К тому же панье лишали стан изящества и надлежащих правильных пропорций, они уменьшали привлекательность движений рук, они, так сказать, хоронили грацию, они до такой степени мешали и стесняли танцовщицу, что она больше заботилась о движении своего панье, чем о движениях рук и ног. Каждый актер должен быть свободен, даже роль и персонажи, которые он

изображает, не должны связывать его. Если его воображение рассеивается, если мода на смешные костюмы стесняет его настолько, что он удручен своей одеждой и чувствует ее тяжесть, забывает о своей роли и изнемогает в конце концов под мучающим его бременем, то разве он может обладать непринужденностью и пламенностью? Поэтому он должен отречься от моды, обедняющей искусство и мешающей проявлению дарования. Г-жа Клерон, неподражаемая актриса, созданная для того, чтобы уничтожить обычаи, допущенные рутиной, упразднила панье, упразднила их сразу и безпощадно. Истинный талант умеет освобождаться от законов рутины. Тот же вкус, который вознес искусство этой великой актрисы на столь высокую степень совершенства, заставил ее почувствовать всю нелепость этих старинных театральных костюмов; пытаясь передать в своей игре природу и подражать ей, она вполне правильно решила, что по отношению к костюму нужно следовать природе. Вовсе не каприз руководил г-жей Клерон, когда она сбросила с себя смешной и стеснительный наряд; она изучила все области своего искусства и стремилась приблизить их к совершенству. Разум, находчивость, здравый смысл и природа руководили ею в этом преобразовании; она искала совета у древних и уяснила себе, что Медея, Электра, Ариана вовсе не обладали внешним

обликом, тоном, походкой и одеждой наших прелестниц. Она поняла, что удаляясь от наших обычаев, она приближается к античности, что ее живая и одушевленная игра приобретет еще большую пламенность и живость, если она избавится от тяжести и освободится от оков, налагаемых нелепою одеждой, наконец, она убедилась, что публика не будет судить об ее таланте по необъятной величине ее панье. Без сомнения, только величайший талант может в одно мгновение обновить и изменить форму предметов, к которым нас приучила скорее привычка, нежели вкус и размышление. Г-н Шассэ [99]), изумительный актер, умевший вкладывать жизнь в холодные сцены и выражать жестом самые незаметные мысли, стряхнул с себя подобным же образом тоннелэ или тугие корзинки, которые лишали актера непринужденности и превращали его, так сказать, в плохо слаженную машину. Точно также он изгнал каски и симметричные одежды. Он заменил напыщенные тоннелэ, красиво развернутыми покровами, а античные султаны — перьями, размещенными со вкусом и изяществом. Украшением служили ему простота, изящество и живописность.

Г-н Лекэн, превосходный трагик, последовал примеру г-на Шассэ. Он пошел дальше. Он вышел из гробницы Нина в «Семирамиде» г-на Вольтера, засучив рукава, с окровавленными руками, всклоченными волосами и блуждающими

глазами. Это мощное, но натуральное изображение потрясло, взволновало и наполнило смятением и ужасом душу зрителя; минуту спустя волнение сменилось размышлением и критическим раздумьем, но уже было поздно: впечатление было уже создано, стрела выпущена, и актер попал в цель; рукоплескания явились наградой за удачное и смелое начинание, которое, несомненно, потерпело бы неудачу, если бы за него осмелился взяться второстепенный и не столь любимый актер.

Г-н Бокэ [100],) которому поручены заботы о рисунке и сценическом облике костюмов в Опере, исправил недостатки, царившие в этой, столь существенной для создания иллюзии, области. Остается только пожелать, чтобы этим вдохновенным людям была предоставлена свобода действия, и чтобы никто не препятствовал осуществлению замысла, стремящегося достичь совершенства.

Что касается декораций, сударь, то я не буду говорить о них. Они не так уже плохи в Опере. Они могли бы даже быть прекрасными, так как художники, работающие в этой области, действительно обладают достоинствами; но интрига и плохо понятые задачи часто ограничивают творческое вдохновение живописцев и заглушают их таланты. К тому же все, что появляется в этой области в Опере, никогда не носит имени автора. Вследствие этого нет соревнования, а следовательно, нет

декораций, которые не оставляли бы желать лучшего.

Закончу это письмо рассуждением, кажущимся мне весьма простым. В этом зрелище танец настолько перегружен вымышленными характерами, химерическими персонажами, фантастическими существами, что он не может изображать их в различных очертаниях и красках. Поменьше феерии, поменьше чудес, побольше истины, побольше естественности, и танец предстанет в более ярком освещении. Я был бы поставлен в большое затруднение необходимостью придать, например, смысл танцу кометы, танцу знаков зодиака, часов и т. д. Истолкователи Софокла, Еврипида и Аристофана все же утверждают, что танцы египтян изображали небесное движение и гармонию вселенной: они танцовали в кругу вокруг алтаря, который они считали за солнце; и фигура, которую они вырисовывали, держась за руки, означала зодиак или круг созвездий; но эти движения и фигуры, как и множество других вещей, которым приписывали неизменно одно и то же значение, были условны. Поэтому я полагаю, сударь, что нам легче было бы изображать то, что более близко к нам и похоже на нас, и что подобное подражание было бы прекраснее и больше бы захватывало; но я уже говорил, что найти способ выявить человека на оперной сцене является задачей

поэта. Разве это невозможно? То, что удалось один раз, может повторяться неоднократно с равным успехом. Плач Андромахи, любовь Юнии и Британника, нежность Меропы к Эгисту, покорность Ифигении, материнская любовь Клитемнестры, — растрогают зрителя несомненно сильнее, нежели все наше волшебство в Опере. Синяя Борода и Мальчик-с-Пальчик умиляют только детей; но общечеловеческие картины сильно затрагивают душу, потрясают ее и приводят ее в восторг. Мифические божества не особенно заинтересовывают нас, потому что мы знаем, что их могущество и разум есть достояние поэта. Никто не безпокоится за исход дела; все уверены, что они достигнут намеченной цели, и их могущество уменьшается по мере того, как возрастает наша уверенность в этом. Сердце и разум никогда нельзя увлечь таким зрелищем. Редко (чтобы не сказать никогда), покидаешь Оперу преисполненный смятения, очарованный волнением и смущением, испытываемыми от трагедии или трогательной комедии. Настроение, в которое они нас ввергают, долго сопровождало бы нас, если бы веселые образы пьесок [разыгрываемых в конце спектакля], не успокаивали нашу чувствительность и не осушали наши слезы.

14

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ФИГУР И О НЕПРИГОДНОСТИ МАСОК

Вам известно, сударь, что на лице человека запечатлеваются страсти, отражаются душевные движения и чувства и вырисовываются спокойствие, волнение, радость, страдание, страх и надежда. Эта выразительность лица во сто раз оживленнее, одушевленнее и драгоценнее, чем выразительность самой сильной речи, не сопровождаемой мимикой оратора. Чтобы выразить мысль, необходимо известное время, но оно совершенно не требуется для того, что бы мысль энергично отразилась на лице; она, словно молния, исходит из сердца, сверкает в глазах, озаряя своим светом все черты лица, предвещает бурю страстей и, можно сказать, обнажает душу. Все наши движения становятся автоматичными и ничего не означают, если лицо остается немым, если мысль не одухотворяет и не оживляет их. Следовательно, лицо есть самая пригодная для выразительности часть

нашего «я». К чему же скрывать его на сцене под маской и отдавать предпочтение грубому искусству пред прекрасной природой? Как сможет живописать танцовщик, если он лишен самых существенных красок? Как передаст он душе зрителя волнение, испытываемое им самим, если он сам лишает себя средств и закрывает себя куском картона и накладным лицом, печальным и однообразным, холодным и неподвижным? Лицо служит орудием игры, бессловесным истолкователем всех движений пантомимы. Всех этих доводов вполне достаточно для изгнания масок из танца; ведь танец есть искусство подражания, действие которого стремится единственно к тому, чтобы завлекать, очаровывать и трогать наивностью и правдивостью своих образов.

Было бы крайне затруднительно разгадать замысел живописца и понять сюжет, который он пожелал набросать на полотно, если бы все головы его фигур были столь же однообразны, как в Опере *) и если бы черты и характер их не отличались друг от друга. Я не смог бы, повторяю, понять, что побуждает одного поднимать руки, а другого

*) Применение масок в Опере было уничтожено лишь после многократных усилий, проявленных лицами со вкусом, особенно г-ном Новерром.
Прим. издателя (1807 г.).

держаться за рукоятку шпаги, невозможно было бы различить, распознать чувство, заставляющее одного поднять голову и руки, а другого отступить; я напрасно бы искал ответа, всматриваясь в лица; они оставались бы немыми, и взоры их, лишенные огня, страсти и энергии, ничего бы мне не сказали.

Но разве публике легче уловить идею и замысел танцовщика, если он беспрестанно скрывает свое лицо за посторонним телом, если он зарывает дух в материю и заменяет многообразные очертания природы плохо вырисованным и отвратительно раскрашенным гипсом? Разве страсти смогут прорваться через завесу, опущенную между художником и публикой? Удастся ли ему запечатлеть хотя бы на одном из этих искусственных лиц бесчисленные выражения страстей? Сможет ли он изменить форму маски? Ведь любая маска холодна или смешна, серьезна или комична, печальна или гротескна. Формовщик придает ей постоянное и неизменное выражение. Если ему легко удается изображение уродливых безобразных и фантастических фигур, то успех его будет менее обеспечен, если он отрешится от шаржа и попытается подражать прекрасной природе. Как только он перестает изображать гримасы, исполнение его становится холодным, его формы ледяными, его маски бесхарактерными и безжизненными, он не в силах уловить все тонкости черт

лица и все неуловимые оттенки, которые, «группируя», так сказать, лицо, придают ему тысячу различных форм. Где найти формовщика, который взялся бы передать страсти со всеми их переходами? Может ли необъятное разнообразие, нередко ускользающее от живописи и являющееся пробным камнем для великого живописца, быть точно передано ремесленником, изготовляющим маски?

Тот, кто дорожит маской, кто в силу привычки привязан к ней, кто считает, что искусству грозит вырождение, если иго старых традиций Оперы будет сброшено, тот скажет, дабы подкрепить свое мнение, подсказанное дурным вкусом, что в театре существуют персонажи, которые требуют масок, например Фурии, Тритоны, Ветры, Фавны и т. п. Это возражение нелепо; оно основано на предрассудке, который легко опровергнуть и уничтожить. Во первых, я докажу, что маски, коими пользуются для такого рода персонажей, плохо формованы и совершенно лишены правдоподобия, во вторых,—что роли этих персонажей нетрудно передать и без помощи масок. Я подтвержу затем это мнение живыми примерами, с которыми нельзя не считаться, если являешься сыном природы, если тебя простота очаровывает, и если предпочитаешь истину, а не грубое ремесло, которое разрушает иллюзию и ослабляет удовольствие зрителя.

Только что названные мною характеры вымышлены и являются порождением воображения; они были созданы и рождены поэтами; живописцы придали им затем реальность различными штрихами и атрибутами, которые видоизменялись по мере того, как искусства совершенствовались и светоч вкуса озарял художников. Теперь уже больше не рисуют и не танцуют Ветров [101]) с мехом в руках, ветряными мельницами на голове и в одежде из перьев для обозначения их легкости; теперь уже не станут рисовать и танцовать Мир с прической, изображающей Олимпийскую гору, в платье, изображающем географическую карту; теперь одежды не станут украшать надписями и писать большими буквами на груди и в области сердца «Галлия», на животе — «Германия», на ноге — «Италия», на менее благородной части тела — «Неизвестная страна в Австралии», на руке — «Испания» и т. д.

Никто уже не станет изображать Музыку, надевая исчерченное нотными линейками платье, с нотами в $^1/_8$ и в $^1/_{32}$ и делать прическу в форме музыкальных ключей g — re — sol, C — sol — ut и F — ut — fa; теперь не заставят танцовать Ложь, снабдив ее деревянной ногой, платьем, украшенным масками и с потайным фонарем в руках. Эти грубые аллегории уже не соответствуют духу нашего времени; а так как по поводу этих химериче-

ских существ советоваться с природой невозможно, то обратимся по крайней мере к художникам. Они изображают Ветры, Фурий и Демонов в человеческих обликах; у Фавнов и Тритонов верхняя часть тела человеческая, а нижняя — козлиная или рыбья.

У Тритонов маски зеленые и серебристые, у Демонов огненные и серебристые, у Фавнов черновато-коричневые, у Ветров щеки вздуты, словно у того, кто усиленно дует: таковы наши маски. Сравним их с шедеврами живописи и посмотрим, похожи ли они на них. Я вижу на самых достопримечательных картинах Тритонов, лица которых вовсе не зеленые, вижу Фавнов и Сатиров с красноватым и смуглым цветом лица, но темно-коричневая краска вовсе не наложена равномерно на все черты их лица. Я ищу огненные и серебристые лица, но напрасно. У Демонов красноватый цвет лица, и эту окраску придает им стихия, в коей они обитают. Я чувствую природу и вижу ее повсюду; она вовсе не пропадает под густым слоем краски и под тяжестью большой кисти: я различаю форму всех черт лица, я нахожу их, если хотите, отвратительными, шаржированными; все кажется мне преувеличенным, но все являет мне человека не в том виде, в каком он существует, но в каком он мог бы предстать, не нарушая правдоподобия. Да и кроме того, разве разница между чело-

веком и этими существами, порожденными фантазией поэта, не необходима? Разве не должны обитатели стихии отличаться от человеческого облика? Маски Ветров больше всего похожи на образы, созданные живописцами; и, если маска в театре нужна, то без сомнения именно эта. Я допустил бы ее по двум причинам: во первых, трудно держать щеки вздутыми продолжительное время; во вторых, эта роль мало выразительна. Ветер ничего не говорит, он быстро крутится, у него много движения и мало действия, это вихрь па, безвкусных, зачастую уродливых, которые изумляют, не доставляя удовлетворения, поражают, но не заинтересовывают нас; поэтому маска ничего не скрывает. Я нахожу, сударь, этот жанр столь холодным и скучным, что готов разрешить танцовщику надевать несколько масок, если он надеется таким путем доставить удовольствие любителям масок. За исключением Борея в замечательном балете «Цветов», все остальные «Ветры» кажутся мне столь же утомительными, как и ненужными.

Уничтожив маски, нельзя ли было бы побудить танцовщиков одеваться более живописно и правдоподобно? Они могли бы учесть, что на большом расстоянии они выглядят иначе, и придать своим лицам надлежащий облик с помощью нескольких легких оттенков и несколько искусно наложенных штрихов,

Это предложение можно отвергнуть только не зная того, что может создать природа, когда чары искусства помогают ей и украшают ее. Осудить меня, говорю я, можно лишь не подозревая о чарующем впечатлении, достигаемом таким приемом, и об интересных превращениях, осуществляемых без искажения природы, без ослабления ее черт, и без вынуждения ее к гримасе. Один пример подтвердит эту истину; он поможет убедить людей со вкусом и толпу недоверчивых невежд, обычно наполняющих театр.

Гаррик, знаменитый английский актер, является тем образцом, который я хочу предложить вашему вниманию. Более прекрасного образца, более совершенного и более достойного восхищения найти невозможно. Его можно рассматривать, как Протея наших дней, ибо он охватывал все жанры и передавал их с совершенством и правдивостью, заслужившими не только рукоплескания и одобрение его нации, но вызвавшими также восхищение и похвалу со стороны всех инстранцев. Он был так естествен, в его выражении было столько правды, его жесты, лицо, его взгляд были так красноречивы и убедительны, что его игра была понятна даже тем, кто совершенно не знал английского языка. За его игрой можно было следить без всякого труда. Он волновал в патетических местах, а в трагических заставлял испытывать последовательное

наростание мощных страстей, и, я смею сказать, он выворачивал нутро зрителя, разрывал его сердце, терзал его душу и заставлял его обливаться кровавыми слезами. В высокой комедии он восхищал и очаровывал, в менее возвышенном жанре он забавлял и так искусно создавал свою сценическую внешность, что нередко его не узнавали люди, близко его знавшие. Вы знаете, какое необъятное количество характеров имеется в английском театре. Он играл их все с одинаковым совершенством. Для каждой роли у него было особое лицо. Он умел несколькими удачными мазками кисти, распределенными на тех местах, где лицо должно быть «собрано», создавать портреты, в полном соответствии с характером; возраст, положение, характер и род занятий тех персонажей, которых он должен был изображать, предопределяли выбор его кисти и красок. Не думайте, однако, что этот великий актер мог кривляться, быть пошлым и вульгарным. Точно подражая природе, он умел выбирать в ней все прекрасное, он всегда показывал ее в удачных мгновениях и в выгодном освещении, он сохранял пристойность, которую требует театр от ролей, наименее приспособленных для того, чтобы казаться изящными и привлекательными, он никогда не оказывался ни выше, ни ниже изображаемого персонажа; он улавливал точную меру подражания, которой почти всегда недостает комедиантам; Гаррик

обладал редким талантом, тем счастливым тактом, который характеризует великого актера и ведет его к истине, талантом тем более достойным уважения, что он ограждает актера от заблуждений и ошибок в выборе красок для изображаемой им картины; ибо часто холодность принимают за пристойность, однообразие — за осмысленность, напыщенность — за благородство, манерничанье — за изящество, крик — за нутро, обилие жестов — за игру, тупоумие — за наивность, лишенную оттенков, развязность — за пылкость, судороги лица — за яркую выразительность души. Совершенно не то было у Гаррика; он изучал свои роли и еще больше страсти. Глубоко преданный своей профессии, он уходил в себя, и скрывался от всех в те дни, когда играл ответственные роли; его гений возвышался до государя, которого он должен был изображать, он усваивал все его добродетели и слабости, улавливал его характер и вкусы, он преображался; то был уже не Гаррик, к которому обращались и которого слушали; когда совершалось превращение, актер исчезал и появлялся герой; он принимал снова свой прежний естественный вид, лишь исполнив все обязательства своей профессии. Вы поймете, сударь, что его свобода была ограничена, что душа его всегда испытывала волнение, что его воображение безпрестанно работало, что на три четверти своей жизни

он был погружен в состояние мучительного восторга, который сильно вредил его здоровью, так как он терзался и проникался печальной и несчастной ситуацией за сутки до изображения ее на сцене и избавления от нея. Напротив — не было человека веселее Гаррика в те дни, когда он должен был играть поэта, ремесленника, простолюдина или птиметра; подобный жанр господствует также и в Англии, но в ином виде, нежели у нас; жанр, несколько видоизмененный, если хотите, но изображение смешного и дерзостного остается то же. В таких ролях, говорю я, его лицо сияло наивностью, всегда отражая его душу; черты его лица ежеминутно вскрывали новые чувства, обрисованные с величайшей правдивостью. Не будучи пристрастным, Гаррика можно действительно считать английским Росцием, так как он умел соединять с дикцией, речью, пылкостью, естественностью, умом и утонченностью ту редкостную пантомиму и ту выразительность немой игры, которые характеризуют великого актера и безупречного комедианта. Я скажу еще одно слово по поводу этого знаменитого актера; оно покажет превосходство его талантов. Я видел его игру в трагедии, текст которой он слегка исправил, ибо он отличался не только в комедии, но и являлся одним из самых приятных поэтов своей нации; я видел, как он играл тирана [102]), который умирает, терзаясь

угрызениями совести в ужасе от чудовищности содеянных им преступлений. Последний акт был целиком посвящен изображению раскаяния и страданий; человечность торжествовала над убийствами и варварством; прислушавшись к ее голосу, тиран возненавидел свои преступления, они становились постепенно его судьями и палачами, смерть отражалась на его лице с каждым мгновением; его глаза тускнели, голос едва подчинялся ему, когда он силился выразить свою мысль; его жесты, не теряя выразительности, обличали приближение последних минут, ноги подкашивались, черты лица вытягивались, его бледное и влажное чело носило отпечаток муки и раскаяния; наконец он падал на землю. В это мгновение его преступления вырисовывались перед ним в отвратительных образах. Испуганный отталкивающими картинами своих злодеяний, он боролся со смертью, природа, казалось, делала последние усилия. Эта сцена вызывала трепет; он скреб землю, он как бы рыл себе могилу, но час наступал и, в самом деле, можно было видеть приближение смерти; все живописало это мгновение, приводящее к вечному равенству; наконец, он испускал дух; предсмертная икота и судорожное подергивание лица завершали эту ужасную картину.

Вот что я видел, сударь, и что должны были бы увидеть актеры. Если бы они подражали этому великому актеру, не трудно

было бы уничтожить маски, потому что тогда лица заговорили бы и оживились и обнаружились бы таланты, способные придать им выражение столь же продуманное и искусное, как оно удавалось самому Гаррику.

Многие люди настаивают на том, что маски служат для двух целей: во первых, они способствуют единообразию, во вторых — скрывают судорожные движения и гримасы, вызываемые усилиями преодолеть трудность упражнения. Спрашивается прежде всего, ценно ли подобное единообразие? Что касается меня, то я смотрю на это совсем иначе. Я нахожу, что единообразие искажает истину и нарушает правдоподобие. Разве природа единообразна в своих творениях? Где тот народ на земле, который бы она наделила точным сходством? Разве все, что существует во вселенной, не различается по краскам, оттенкам и формам? Разве на одном и том же дереве вырастают два одинаковых листка, два схожих цветка и два равных плода? Без сомнения, нет. Многообразие явлений природы безгранично, их многообразие необъятно и непостижимо. Если близнецы встречаются редко, если общность в чертах лица и сходство изумляет нас и кажется прихотью природы, каково же должно быть мое изумление, если я увижу в Опере двенадцать человек, и у всех одно лишь лицо, и как велико будет мое удивление, когда у Греков, у Римлян, у Пастухов, у Ма-

тросов, у Игр, у Смехов, у Радостей, у Священнослужителей и у Жрецов окажется одно и то же лицо! Какая нелепость! Особенно в зрелище, где все видоизменяется, где все находится в движении, где места действия чередуются, где народы сменяют друг друга, где каждое мгновение встречаются различные одежды, между тем как лица танцовщиков остаются неизменными. Нет разнообразия в чертах, нет выражения, нет характера — все вяло, и природа стонет под мертвенной и неприятной маской. Почему позволяют драматическим актерам и хористам иметь свое лицо, в то время как его отнимают у артистов, которым оно гораздо более необходимо, так как они не пользуются словом и голосом? Сколь нелепо появление бога Пана и группы сопровождающих его Фавнов и Сильванов с белыми лицами, в то время как у другой группы надеты коричневые маски; у танцующих Демонов — маски огненного цвета, а у тех, которые стоят рядом с ними, маски синеватые и бледные. Когда Морские боги, Тритоны, Реки и Ундины поют, их лица похожи на наши, но когда их заставляют танцовать, то лица у них светло зеленые, не приемлемые даже для маскарада, устроенного ради переодеваний. Итак, пресловутое единообразие совершенно не выдерживает критики. Если оно необходимо, тогда замаскируйте всех. Но если оно не нужно, то разбейте маски, так

как доводы, в силу которых маски оказываются под запретом для драматических актеров, требуют удаления их и с лица танцовщиков. Вы видите, сударь, что эти странные облики только отталкивают от себя друзей истины, простоты и естественности.

Но перейдем, сударь, к судорожному подергиванию лица. Доводы в защиту их столь слабы, что, собственно говоря, не заслуживают возражения. Подергивания, судороги и гримасы возникают не столько в силу привычки, сколько вследствие сильного напряжения, необходимого для прыжка, напряжения, которое вызывает разнообразные гримасы, сокращая все мышцы на лице, и по которым я узнаю в исполнителе скорее каторжника, чем танцовщика или художника. Каждый танцовщик, черты лица которого искажаются вследствие напряжения, и лицо которого непрестанно подергивается — просто плохой танцовщик, не постигший элементарной основы своего искусства и преданный лишь грубейшей стороне танца, дух коего от него сокрыт. Такой человек рожден для опасных прыжков. Его театр — это арена с трамплином *)

---

*) Доски, особое положение коих придает им большую упругость. Это облегчает исполнение опасных прыжков канатным плясунам. *(Прим. автора).*

«Опасный прыжок» (saut perilleux) обозначает сальтомортале акробата. *(Прим. перев).*

раз он пожертвовал подражанием, гением и прелестями своего искусства ради унизительной рутины, раз он пользуется только техникой своего дарования, вместо того, чтобы живописать и переживать, раз лицо его выражает только муку и усилие, вместо того, чтобы казаться непринужденным и свободным; такой человек — просто увалень, вымученное исполнение которого всегда неприятно. Разве есть что либо более пленительное, сударь, нежели изящество, порожденное легкостью? Трудности могут нравиться лишь тогда, когда их не замечаешь и когда они обретают тот благородный и непринужденный облик, который скрывает усилие и обнаруживает одну только легкость. В наши дни у танцовщиц техника исполнения сравнительно лучше, нежели у мужчин; они выполняют все, что только можно выполнить. Но почему, спрашивается, танцовщицы сохраняют приятное выражение лица во время самых напряженных моментов исполнения? почему мускулы лица не сокращаются, когда все тело сотрясается от сильных толчков и повторных усилий? Почему, спрашиваю я, женщины, от природы менее нервные, менее мускулистые и менее сильные, нежели мужчины, сохраняют страстное и трогательное выражение лица, живое и одушевленное и всегда экспрессивное, даже тогда, когда все мускулы, содействующие движениям, насильственно и неестественно сокращены?

Откуда является у них умение скрывать усилие, напряжение тела и неприятные ощущения и способность заменять гримасу, порожденную напряжением, тонкостью трогательной и деликатной выразительности. Это объясняется тем, что они обращают особое внимание на подобные упражнения; они знают, что судорожное движение обезображивает лицо и изменяет его выражение; они понимают, что душа обнаруживается в лице, что она отражается в глазах, что она оживляет черты лица, наконец, они убеждены, как я вам говорил, что лицо есть та часть нас самих, на которой сосредоточивается вся выразительность, что оно является верным зеркалом наших чувств и наших душевных движений. Поэтому танцовщицы вкладывают больше души, больше выразительности и больше участия в свое исполнение, чем мужчины. Прилагая те же старания, что и танцовщицы, мы перестанем казаться неприятными и отвратительными, мы отделаемся от привычных судорог и подергиваний и сможем обойтись без маски, которая в данном случае не уничтожает, а только усугубляет зло. В самом деле, что можно посоветовать маске: она всегда останется угрюмой и холодной, не взирая на добрый совет. Освободите лицо от этого чуждого тела, уничтожьте этот обычай скрывать душевную игру, препятствующий обнаружению души

на чертах лица; тогда можно будет судить о танцовщике и оценивать его выразительность. Тот, кто присоединит к трудностям и изяществу искусства живую и одушевленную пантомиму и редкостную выразительность чувства, приобретет вместе со званием превосходного танцовщика славу хорошего актера; похвалы внушат ему бодрость, суждения и советы знатоков помогут ему достигнуть совершенства в искусстве. Тогда ему скажут: «Ваше лицо было слишком холодно в такой то сцене, в другой ваши взоры не были достаточно одушевлены; чувства, которые вам следовало изобразить, были пережиты вами лишь в слабой степени и поэтому они не смогли проявиться с должной силой и энергией, в ваших жестах и позах чувствовалась недостаточная пламенность вашей игры. Сыграйте в следующий раз с бо̀льшим увлечением! проникнитесь ситуацией, которую вам следует передать, и никогда не забывайте, что для того, чтобы искусно живописать, необходимо чувствовать самому и чувствовать сильно!» Такие советы, сударь, привели бы танец к такому же расцвету, какой наблюдался в пантомиме у древних и создали бы ему пышную славу, которой он никогда не добьется, пока привычка будет преобладать над хорошим вкусом.

Поэтому разрешите мне отдать предпочтение живым и одушевленным лицам. Их

многообразная выразительность отличает нас друг от друга, определяет нашу сущность и спасает нас от всеобщей путаницы, которая водворилась бы во вселенной, если бы все были похожи друг на друга так же, как в Опере.

Вы неоднократно говорили мне, что для уничтожения масок было бы необходимо, чтобы все танцовщики обладали сценичными лицами. Я придерживаюсь такого же взгляда и считаю печальное, холодное и неодушевленное лицо не более чем маской; но так как в танце существуют три разных жанра, приспособленных к различным лицам и различному росту, то все танцовщики, тщательно проверившие и определившие себя, смогут найти свое место в общем ряду. Задача у всех одинаковая; выступая в любом из жанров, они должны подражать и быть мимами; следовательно, вопрос лишь в том, чтобы заставить танец говорить более или менее возвышенным языком, сообразно с достоинством сюжета и с характером жанра.

Серьезный и героический танец по существу своему близок к трагедии, смешанный или полусерьезный, обычно называемый полухарактерным — к благородной комедии, или, иначе говоря к высокому комизму; гротескный танец заимствует свои комедийные черты у веселого и шутливого и комического жанра. Исторические картины знаме-

нитого Ван Лоо[103]) — являются отображением серьезного танца, картины галантного Бушэ[104]) — отображением полухарактерного танца, а картины неподражаемого Тенирса[105]) — танца комического. Дарования трех танцовщиков, избирающих один из этих жанров должны быть различны, так же как их рост, лицо и выучка. Один будет благороден, другой — учтив, третий — забавен. Первый почерпнет свои сюжеты из истории и мифа, второй — из пасторалей, третий — из грубой сельской жизни. Но кто бессилен придать характерное выражение своему лицу, тот должен покинуть сцену навсегда.

Не менее необходимо, чтобы эти три различных типа танцовщиков обладали умом, вкусом, и воображением, подобно трем великим живописцам, работающим в противоположных жанрах. Они должны уловить правдивость и верность подражания, которые сближают копию с оригиналом и вскрывают подлинник в подражании.

Серьезному жанру приличествует, несомненно, благородный и изящный рост. Тем, *кто посвящает себя этому жанру*, приходится преодолевать наибольшие трудности и бороться с наибольшими препятствиями для достижения совершенства. Им с трудом удается создать красивый рисунок тела: чем шире простираются части последнего, тем труднее их округлить и изящно развернуть.

У маленьких детей все очаровывает и все пленяет; их жесты, их позы полны изящества: их очертания восхитительны. Если это обаяние уменьшается, если ребенок перестает нравиться, если его руки кажутся менее хорошо вырисованными, если голова его лишается прелести, очаровывавшей зрителя, — то это значит, что он растет и что его члены, удлиняясь, теряют свою миловидность и что красоты, собранные на небольшом пространстве, впечатляют сильнее, чем если они разбросаны. Глаз охотно созерцает, но не любит доискиваться.

Для полухарактерного и страстного танца, без сомнения, подходит средний рост; он может объединять все красоты изящной фигуры. Высота безразлична, если красивые пропорции одинаково соблюдены во всех частях тела и передают безыскусственное изящество и выразительность, присущие сельским жителям.

Рост комического танцовщика довольствуется меньшими совершенствами; укороченное тело придает больше изящества, миловидности и наивности.

Лица должны отличаться друг от друга так же, как и рост. Благородное лицо, крупные черты, гордая осанка, величественный взгляд—вот маска серьезного танцовщика.

Менее крупные черты, приятное и интересное лицо, лицо, созданное для сладо-

страстия и нежности, образует облик, соответствующий полухарактерному или пасторальному жанру.

Для комических танцовщиков годится только неизменно забавное и оживленное жизнерадостностью и весельем лицо. Они должны подражать простодушию и искреннему веселью жизнерадостной природы.

Итак, сударь, для того, чтобы обойтись без маски и иметь успех, нужно лишь изучать самого себя. Будем чаще обращаться к зеркалу. Это — великий наставник, который всегда разоблачит наши недостатки и укажет нам средства сгладить или уничтожить их, если только мы предстанем перед ним, освободившись от болезненного самолюбия и всех смешных предрассудков. Осмысленное выражение более необходимо для лица, нежели красота. Все лица, которые воодушевлены чувством, не будучи правильными, нравятся более, нежели красивые, но невыразительные и безжизненные лица. К тому же сцена создает преимущество для актера: освещение обычно выделяет черты лица, а одухотворенные лица всегда выигрывают, появляясь на сцене. В конце концов, сударь, все танцовщики, не обладающие безукоризненным ростом, умом, и фигурой, наделенные видимыми и отталкивающими недостатками, должны отказаться от театра и избрать, как я уже говорил, ремесло, не требую-

щее безупречных телосложения и лица. Напротив, кто облагодетельствован природой, и кто сильно и определенно тяготеет к танцу, кто как бы призван служить этому искусству, тот должен научиться находить свое место и выбирать действительно подходящий к нему жанр. Без этой предосторожности нет преуспевания, нет совершенства. Мольер не имел бы успеха, если бы стремился стать Корнелем или Расином.

Если Превиль [106]) не брался за роли королей, то это происходило потому, что забавная и жизнерадостная его фигура вызвала бы смех, вместо того, чтобы казаться величественной; если он отличается на сцене, то потому что он сумел выбрать амплуа, для которого он был создан. По той же причине Лани посвятил себя комическому танцу, потому что этот жанр был создан для него или вернее, он был создан для этого жанра. Он был бы не на месте и не сделался бы превосходным танцовщиком, если бы избрал жанр знаменитого Дюпрэ и т. д.

Наконец, Сарразэн [107]) не нашел бы в самом себе средств, необходимых для изображения простаков и характерных ролей, связанных с этим амплуа. Возвышенность его души, внушающая уважение выразительность его лица, его голос, предназначенный передавать патетические моменты и вызывать у публики слезы, не подошли бы к низким

характерам, которые не требуют особого таланта и совершенства. Следуя его примеру, г-н Вестрис бросил бурлескный жанр, дабы посвятить себя благородному и величественному танцу, тому жанру, в котором он явил наисовершеннейшие образцы.

Для того, чтобы возвысить танец до недостигнутой им степени величия, до которой он легко может подняться, следовало бы, чтобы балетмейстеры соблюдали в своем преподавании те же приемы, которыми пользуются живописцы. Они начинают с того, что заставляют учеников рисовать овал; затем они переходят к отдельным частям лица и, наконец, объединяют их, чтобы создать голову; также поступают они и по отношению к другим частям тела. Когда ученик научится слагать цельный облик фигуры, преподаватель указывает ему, как ее оживить, придавая ей силу и характер; он учит его распознавать движения природы; он разъясняет ему способ распределения штрихов, оживляющих лицо, запечатлевая на нем страсти и чувства, коими проникнута душа.

Подобно живописцу, балетмейстер должен показать своему ученику сперва отдельные па, способ соединения их, позиции рук и постановку корпуса (oppositions des bras, les effacements du corps), и положение головы; а затем он должен показать, как придать

всему этому выразительность и содержание, пользуясь выражением лица. Для того, чтобы преуспеть в этом, недостаточно поставить учащемуся «entrée», в которых он должен передать различные страсти. Недостаточно заставить его передавать все эти страсти с неослабленной силой. Следует объяснить ему, кроме того, последовательность их движений, их наростание и снижение и различное их воздействие на черты лица. Такое преподавание вынудило бы танец заговорить, а танцовщика — осмыслить свои поступки. Учась танцу, он научился бы живописать и присоединил бы к нашему искусству достоинства, которые заставили бы относиться к нему с большим уважением.

Но при настоящем положении вещей хорошая живопись производит на меня более сильное впечатление, нежели балет; я нахожу в ней известный план и осмысленность, отчетливую цельность, правдоподобный к о с т ю м и соответствие историческому событию, жизненность фигур, поразительные и многообразные выражения голов и выразительность повсюду; изобретательное искусство вскрывает мне природу. В балете же я вижу лишь плохо сложенные и неприятно вырисованные картины. Таково мое мнение, и, если бы по намеченному мною пути следовали в точности, то во имя преклонения пред природой маски были бы раз-

биты, идол свержен, и танец произвел бы настолько потрясающее впечатление, что за ним признали бы такое же место, какое занимают живопись и поэзия *).

Если бы наши балетмейстеры были изобретательными творцами, если бы наши танцовщики были превосходными актерами, не трудно было бы разделить танец на амплуа и усвоить обычай, принятый в комедиях. Сделавшись поэмами, балеты потребовали бы так же, как и драматические произведения, определенного числа персонажей; тогда перестали бы говорить, что один танцовщик отличается в chaconne, другой блещет в loure, что такая то танцовщица восхитительна в tambourins, другая незаменима в passe-pieds, а эта превыше всех в musette; но тогда можно было бы сказать, и это было бы очень лестной похвалой, что такой то танцовщик неподражаемо исполняет нежные и сладострастные роли, что другой превосходен в роли тирана и во всех ролях, требующих сильной игры, что такая то танцовщица очаровывает в ролях возлюбленных, а другая ни с кем несравнима в изображении ярости, и что

*) После опубликования этого труда мне суждено было увидеть исчезновение масок, против которых я так сильно восставал. Эта реформа является не малой услугой, оказанной мною, как я осмеливаюсь полагать, моему искусству. Это является для меня самой лучшей и достойной наградой.

третия исключительно правдиво передает сцены досады.

Я понимаю, что такой порядок не сможет установиться, если сочинители замкнутся в одном только жанре и танцовщики не откажутся от неистового увлечения механическими движениями рук и ног.

Особенность прекрасного танца такова, что необходимо заменить тупоумие — осмысленностью, акробатические трюки — умом, напряженность усилий — выразительностью, прыжки — образностью, жеманничанье — изяществом, культуру ног — чувством, а бессмысленные маски — многообразным выражением лица.

Прошло более двух тысяч лет, скажут защитники масок, с тех пор, как последние введены в употребление. Но и люди заблуждаются на этот счет также две тысячи лет. Это заблуждение простительно для древних, но недопустимо в наши дни.

Некогда зрелища предназначались столько же для народа, сколько для знати; на них допускались все, бедные и богатые. Следовательно, требовались обширные помещения, чтобы вместить бесчисленное количество зрителей, которые не получили бы удовольствия, ради которого они явились, если бы актеры не прибегали к помощи огромных масок, к накладному животу, накладным икрам и высоким котурнам.

Но в настоящее время, когда наши театральные залы съузились и не занимают большого пространства, когда двери закрыты для незаплативших за вход, нет необходимости приспособляться к условиям отдаленной сцены. Актер и танцовщик должны появляться на сцену, сохраняя естественные пропорции. Маска более не нужна им; она лишь скрывает душевные переживания, она препятствует развитию и совершенствованию их искусства.

Но все же, возразят мне, маски были созданы для танца. Что же это доказало бы? Ведь это недостоверно сударь, и больше вероятия, что они были изобретены для комедии и трагедии. Для того, чтобы быть увереннее, рассмотрим, если это возможно, их происхождение.

Согласно Квинтиллиану, Орфей и Лин [108]) упоминали о них в своих произведениях, но как же они применялись в те времена в театре? Это не было еще известно в то время. Феспид [109]), явившийся после Орфея и Лина [110]):

Феспид у черни взял обычай древний сей,
В местечки первый он его занес с полей.
В телеге развозил актеров он убогих
И новым зрелищем прохожих тешил многих.
А действующих лиц в хор ввел уже Эсхил,
И масками он их приличными снабдил.
В комедиях теперь играли уж актеры,
С подмостков здесь велись публично разговоры *).

---

*) Буало «Поэтическое искусство» («L'art poétique»), пер. С. С. Нестеровой под ред. П. С. Когана, СПБ, 1914. Цитата из III песни, стр. 67—74.

Вот маски, но разве они предназначались для танцовщиков? Авторы совершенно не разъясняют этого вопроса и говорят лишь об актерах.

Позднее, Софокл и Еврипид ничего нового не ввели. Они только усовершенствовали трагедию и лишь изменили форму масок Эсхила, поскольку они были им нужны для различных характеров, выступавших в их пьесах.

Приблизительно в это же время появился Кратет [111]). По примеру сицилийских поэтов Эпихарма и Формида [112]), он создал для комедии более пристойный и более закономерный театр. История ничего не говорит о том, что сделали они с масками. Быть может, они установили разницу между комическими и трагическими масками.

Я справляюсь еще у Аристофана и Менандра [113]), но они ничему не научают меня. Я только отмечаю, что первый из них высмеял в комедии «Облака» Сократа, и заставил вылепить маску, которая вызывала хохот черни и без сомнения показывала в карикатурном виде черты лица этого великого философа.

Перехожу к Римлянам. Плавт и Теренций совершенно не говорят о масках, предназначенных для мимов. Я нахожу в древних рукописях, на камеях и медалях, на заглавных листах комедий Теренция такие же уродливые маски, как и в Афинах.

Росций и Эзоп [114]) поражают меня, но они актеры, а не танцовщики. Напрасно я пытаюсь определить время появления масок в Риме. Бесполезные поиски... Правда, Диомед [115]) говорит, что некий Росций Галл первый воспользовался маской, чтобы скрыть болезнь глаз. Но он не говорит, когда жил этот Росций. То, что сначала служило для прикрытия недостатка, впоследствии сделалось совершенно необходимым, ввиду огромных размеров театра, а потому в Риме, так же как и в Афинах, стали применять громадные маски. Большие косые прорези для глаз, широкий разинутый рот, отвислые губы, бугры на лбу, оттопыренные щеки — таковы были маски у древних.

К этим маскам присоединяли еще нечто вроде трубы или рупора, шумно доносившего до самого отдаленного зрителя звуки речи. Рупор был инкрустирован медью. Затем стали пользоваться одним из видов мрамора, которому Плиний дает название calcophonos [116]) или «медный звон», потому что он издавал звук, похожий на звон этого металла.

У древних существовали еще маски с двумя личинами. На правой стороне профиль был веселый, на левой — печальный и сердитый. Сообразуясь с обстоятельствами и ситуацией, актер показывал ту сторону лица, выражение коей соответствовало изображаемому им действию.

Наконец, выделывали также и сатирические маски. Актеру разрешалось высмеивать граждан; скульпторы, коим поручалось изготовление масок, придавали им сходство с теми лицами, которые подвергались осмеянию.

Эти громадные, очень тяжелые маски были выточены из дерева. Они закрывали всю голову и покоились на плечах; я предоставляю вам продумать, сударь, возможно ли предположить, чтобы столь тяжелые предметы были созданы для употребления в танце; прибавьте к этому еще наряд, накладные икры, живот и ляжки, а также ходули, и вы убедитесь в невероятности предположения, что этот смешной наряд был изобретен для искусства, которое является сыном свободы, избегает оков, налагаемых стеснительной модой и перестает проявляться, как только лишается свободы.

Этот костюм был настолько стеснителен и неудобен, что декламирующий актер не делал никаких движений. Декламация нередко была поделена между двумя лицами: один жестикулировал в то время, как другой декламировал [117]).

Приходится предположить, что древние не имели никакого понятия о танце, сколько нибудь похожем на танец наших дней. Ибо как можно согласовать наше живое и блистательное исполнение с тяжелым облачением Греков и Римлян?

Правда, Лукиан говорит, что маски мимов были менее уродливы, чем актерские маски, что их наряд был опрятен и удобен. Но были ли маски менее велики? Мог ли танцовщик меньше заботиться о том, чтобы раздувать и утолщать себя? Мог ли он меньше считаться с отдаленностью от зрителя чем актер? Было бы нелепо придти к подобному заключению. Актеры казались бы тогда великанами, а танцовщики пигмеями.

Вот, сударь, единственное место, на основании которого можно подумать, что мимы пользовались масками. Но ни среди античных, ни среди современных авторов, писавших на эту тему, нет ни одного, кто бы убедил меня, что эти громадные фигуры предназначались для танца.

Наконец, театр французской комедии [118]), отверг этот обычай, подчиняясь не легкомыслию, а разумным доводам. Пришлось признать, что эти бездушные и несовершенные отражения прекрасной природы препятствуют правдоподобию и совершенству комедии.

Опера, — зрелище наиболее близкое к греческим представлениям, допустило применение масок только в танце — убедительное доказательство того, что это искусство никогда не считали способным заговорить. Если бы существовало предположение, что танец может изображать, то наверное остереглись бы на-

деть на него маску и тем самым лишить его средств наиболее годных для бессловесной речи, усиливающих живое выражение душевных волнений и проявляющихся при помощи внешних знаков.

Если и впредь будут продолжать танцовать так, как теперь танцуют, если балеты будут применяться в Опере для того, чтобы дать запыхавшимся актерам время передохнуть, если они будут интересовать зрителя не больше, чем однообразные антракты в комедии, то без всяких опасений можно сохранить употребление этих мрачных личин, так как нет смысла отдавать предпочтение мертвым и бездушным лицам актеров. Но если искусство будет совершенствоваться, если танцовщики постараются подражать и живописать, тогда необходимо отбросить стеснения, отвергнуть маски и разбить их формы. Природа не может соединяться с грубейшим ремеслом; все, что ее омрачает, что ее унижает, должно быть изгнано просвещенным артистом.

У древних были руки, а у нас имеются ноги. Присоединим же, мой дорогой ученик, к красоте нашего технического исполнения живую и одушевленную выразительность мимов, уничтожим маски, обретем душу и тогда мы станем первыми танцовщиками в мире.

15

О КОМПОЗИЦИИ КОРДЕБАЛЕТА

Размеры сцены должны предопределять количество фигурантов и фигуранток. А так как сцена бывает то длиннее, то короче, то сочинитель должен считаться с ее величиной. Двадцать четыре фигуранта и восемь корифеев образуют кордебалет, вполне достаточный не только для самых вместительных театров, но и для планировки почти всегда симметричных по рисунку дивертиссементов, присоединяемых к опере и к действенным балетам. Если прибавить к этому числу еще солистов, обычно появляющихся в финале балета, то будет ясно, что этого числа более чем достаточно для выполнения всех возможных рисунков. Я думаю, что бо̀льшее число танцовщиков внесло бы замешательство и скорее препятствовало бы, нежели способствовало осуществлению замыслов сочинителя. Прибавлю, что в некоторых случаях он должен использовать все свои рессурсы, например, при изображении Ели-

сейских полей, античной Вакханалии или Вакханалии в аду, если только он хочет обрисовать все виды мучений и ужасных пыток, на которые обречены Иксион, Сизиф, Данаиды, Тантал и др. Он должен также использовать все свои средства в жанре, диаметрально противоположном только что описанному, например, в триумфальном въезде Александра в Вавилон, Ярмарка в Каире, Ярмарка в Лантерн, в Кэрмессах или Фламандских Ярмарках, разнообразные изображения которых он найдет в серии картин Тенирса.

Кордебалет Оперы—бесспорно самый многочисленный по составу из всех других театров, в котором фигуранты превосходят фигуранток талантами и умственным развитием. «Pas de seize», исполненное мужчинами на четкие мотивы (airs marqués), образуют прекрасный ансамбль и сочинены превосходно, но этот ансамбль и эта точность совершенно исчезают, когда начинается общий танец, исполняемый представителями обоего пола; в нем нет правильности, и гармония движений отсутствует в нем; установка по прямым и поперечным линиям не соблюдается, нет точности в образовании па, нет определенности рисунка в позах; соразмерность между развертыванием ног и поднятием рук нарушена; та же небрежность господствует в Passes и в группах. Хорошо сочиненный балет, который должен был бы производить пре-

красное впечатление, в действительности преисполнен неприятных погрешностей в деталях и целом.

Виноваты ли в этом фигуранты? Или сам сочинитель? Прежде чем ответить на эти оба вопроса, я скажу, что многочисленный по составу кордебалет подобен отряду пехоты, тщательно обученному маршировке, умеющему перестраиваться различным образом и научившемуся точным ружейным приемам и т. д. Такой небольшой отряд приковывает и пленяет взор правильностью, быстротой, стройностью, простотой и согласованностью своих темпов и движений.

Это правдивое сравнение дает мне возможность ответить на оба вопроса.

Порядок, точность и дисциплина, которые должны соблюдаться во всех тех случаях, когда управляет командир, введены в войсках и совершенно отсутствуют в рядах танцовщиков Оперы. Отсюда следует, что достигнуть совершенства исполнения невозможно.

Если движения войск отчетливы, то лишь потому, что они просты и легки для выполнения; если танцовальные па, фигуры и темпы плохо исполняются, если целое негармонично и спутано, то только потому, что балетмейстер, не учитывая всех трудностей, ставит слишком замысловатые танцы, а так как темпы и па слишком сложны, слишком ускорены и трудны, то фигурантки, особенно

новички, не могут уловить их взглядом, и выполнить их мало тренированными ногами. В данном случае, следовательно, неправ балетмейстер.

Если бы балет состоял исключительно из первых танцовщиков и танцовщиц, исполнение было бы совершенно, и сочинитель мог бы увлекаться трудными сочетаниями па и темпов, но надо делать строгое различие между талантами первых танцовщиков и фигурантов, между рвением первых и нерадивостью вторых.

Предположим, что кордебалет образует четыре кадрили по восьми человек каждая; это даст четыре поперечных линии. Первая, образуемая корифеями, будет исполняться правильно и четко, вторая менее точно, третья — вяло и неточно, четвертая, бездарная и бестолковая, будет плестись с великим трудом, все спутает и все испортит.

Чтобы создавать балеты, которые в целом и в частности вызывали бы впечатление, еще не испытанное публикой, необходимо, чтобы балетмейстер вел свою работу, считаясь с наименее талантливыми актерами, которых он вынужден использовать; он должен работать с расчетом на самых слабых и ставить па, сообразуясь с их способностями и слабыми силами. Тогда все будет выполнено точно, равномерно развиваясь, тогда выявятся интересные картины, возникающие благодаря полной согласованности и упорядочности исполнения.

Я должен прибавить к этому замечание, тем более основательное, что оно подтверждается опытом и успехом. Танец танцовщиков, составляющих кордебалет, не имеет почти никакого сходства с танцами первого танцовщика. Движения фигурантов должны быть явственно и сильно выражены, они должны быть резко отделаны и отмечены одним штрихом: позы должны быть вырисованы с живой энергией, балет должен быть изображен не в виде миниатюры, а широкими, сильными мазками. Совершенство, законченность па, плавность темпов, смелость, ловкость и навык, скрывающий все усилия, все эти качества, говорю я, присущи первым танцовщикам и не могут проявляться у лиц с посредственным дарованием.

Следующее сравнение прочно подкрепит мои наблюдения и правила. Мужественную, т о ч н у ю и законченную игру, обычную в исполнении оркестра в Опере, превосходный ансамбль, являющийся результатом могучей манеры игры, применяемой этим оркестром для достижения сильного впечатления, нельзя равнять с блистательной, подчас фантастичной игрой скрипачей, которые исполняют одни только сонаты и концерты; им предоставлена полная свобода украшать и отделывать свое произведение, играть у самой кобылки, р а с с ы п а т ь с я в вариациях, браться за всевозможные трудности и преодо-

левать их; скрипача виртуоза уместно сравнить с первым танцовщиком: у оркестра же есть предписанная ему тема, так же как и у кордебалета. Ни тот, ни другой не могут действовать произвольно, как им вздумается, их исполнение должно быть мужественным и нервным, соблюдать все тона и светотени, усиливающие прелесть исполнения, не прибавляя, однако, и не сокращая то, что написал композитор, или то, что начертал балетмейстер.

Уже сорок пять лет прошло с тех пор, как танец обогатился темпами и па, но он соблюдал экономию и не передал своих богатств танцовальной технике кордебалета, учтя безполезность подобной траты. Но двадцать или двадцать два года тому назад это правило, установленное мудростью и целесообразностью, было нарушено. Чему же следует приписать это пагубное разрушение порядка, стройности и точности, которые должны царить в исполнении кордебалета? Единственно музыке, то есть странному выбору ее. Р а м о определил мудрые границы, приличествующие музыкальному жанру, пригодному для танца; его мотивы были просты и благородны: избегая монотонности в ариях и ритмах, усвоенного его предшественниками, он придал им разнообразие: и учитывая, что ноги не могут двигаться с такой быстротой, как пальцы, и что танцовщик не в состоянии сделать столько

же па, сколько имеется нот в мелодии, он фразировал их с чуткой осмотрительностью. Госсек [119]) Флокэ [120]), Ле Бретон [121]) следовали по стопам Рамо, они отдавали предпочтение певучей мелодии пред блистательной гармонией, потому что они знали предельные возможности танца. Затем появились Глюк [122]), Пиччини [123]), Саккини [124]), прекрасные таланты, применявшиеся к средствам танцовщиков: при сочинении музыки для танца они не создавали для них ни концертов, ни сонат, ни симфоний.

Некогда танец отличался благородством мудрой и преисполненной удачных сочетаний техники, интересной в силу законченности и прекрасных пропорций; он постепенно предлагал очарованному взору паузы и приятный отдых, во время которых развертывалось изящество танцовщика: это искусно рассчитанное сочетание представляло прекрасные контрасты. Они являлись отражением неги и спокойствия, сменяющих грозную бурю.

Дюпре установил эти правила и принципы. Лани осуществлял их в диаметрально противоположном жанре; но Вестрис-отец, расширив их и придав им большее разнообразие, приукрасил их. Доберваль превзошел Лани: он прибавил к искусному исполнению наивную грацию и правдивую

выразительность, которые нельзя усвоить в школе, но которыми природа награждает своих любимцев; наконец, Лепик, этот Протей танца, собрал воедино все жанры; легкость, гармония и плавность движений придавали ему божественный облик.

Эти исключительные люди вознесли свое искусство до последней степени совершенства; но эти драгоценные образцы были вскоре забыты: даже на меня, сударь, в настоящее время смотрят только как на старого надоедливого пустомелю; тем не менее, мне якобы подражают, но увы! Каким жалким образом!

Чтобы закончить мое письмо, я выставлю утверждение, что современный танец изображает лишь прыгающие темпы, ломанные па и ускоренное притаптывание, которые бесчестят прекрасное искусство и лишают его украшения. Мне скажут, что это составляет новый жанр, но я отвечу, что правила искусства, установленные вкусом и украшенные воображением — непреложны.

16

О КОРИФЕЯХ

Под корифеями, сударь, следует разуметь тех, кто стоит во главе кордебалета. Это лучшие, избранные силы его, они должны обладать рвением, умственным развитием и точностью. Они закрепляют размещение по линиям, они указывают рисунок; исполнение их отличается гибкостью и точностью; они заставляют находящихся позади них фигурантов и фигуранток следовать за собой и подражать своим движениям.

Возглавляя балет, корифеи успешно применяются в хорах, которые являются отображением греческих хоров; они принимают участие в действии; поэтому необходимо, чтобы они упражнялись в пантомиме, ибо, в этом случае танец стушевывается перед действием: здесь блистательные па ненужны; вместо движения ног здесь требуются выразительные жесты: одушевленные черты лица должны заменить технику ступней. Корифеи применяются также и во второстепенных ролях,

где требуется рост, фигура и осанка. Хорошие корифеи являются большим подспорьем балетмейстеру, если он умеет ими пользоваться.

Искусства — братья: они понимают друг друга и оказывают друг другу взаимные услуги; в целом ряде случаев пение пользуется услугами танца, который в свою очередь, может прибегнуть к помощи пения; я воспользовался этой их взаимной любезностью и оно обеспечило мне успех. Этим нововведением я обязан одному случайному обстоятельству.

Глюк ввел несколько хоров в «Альцесту», которую он ставил в Вене. Стихотворный текст этой оперы был написан на итальянском языке. Ему удалось собрать лишь незначительное число городских певцов: тогда он прибегнул к певчим собора, но они не умели играть и выступать на сцене. Глюк поставил их за кулисы. Эти хоры должны были участвовать в действии. От них требовалось движение, жесты и выразительность. Но это значило требовать невозможного. Разве можно заставить статуи двигаться? Живой и нетерпеливый, Глюк вышел из себя, бросил парик на пол, стал петь и жестикулировать; — напрасные старанья! у статуй есть уши, но они не слышат, есть глаза, но они не видят; когда я пришел, я застал этого талантливого и пылкого человека в полном смятении от гнева и досады: он посмотрел на меня, ни

говоря ни слова; затем, прервав молчание, он сказал мне, пользуясь энергичными выражениями, которых я не передаю: «Освободите меня, мой друг, из затруднительного положения, в которое я попал, будьте милостивы, заставьте эти автоматы двигаться. Вот действие: будьте для них образцом, я буду вашим переводчиком». Я попросил его не заставлять их петь больше двух стихов зараз. Потратив без всякой пользы целых два часа и использовав все средства выразительности, я заявил Глюку, что воспользоваться такими истуканами невозможно, что они все испортят, и посоветывал ему совершенно отказаться от участия хора. «Но они мне необходимы я не могу обойтись без них», — воскликнул он. Его огорчение осенило меня мыслью: я предложил ему поместить певцов за кулисами, так, чтобы публика не могла их заметить, и обещал заменить их избранными силами моего кордебалета, заставив последних выполнять все жесты, соответствующие выражению песни хора и устроить все дело так, что публика будет убеждена, будто одни и те же лица и поют и действуют на сцене. Глюк едва не задушил меня от радости: он нашел мой проэкт превосходным, а исполнение его создало самую полную иллюзию. Этот удачный опыт побудил меня использовать его в целях моего искусства и повторять его, при случае, в некоторых сценах моих балетов.

Один или два примера докажут, что было бы полезно, при известных обстоятельствах, следовать по указанному мною пути. Немногочисленные скрытые хоры усилили бы грозный ужас действия и придали бы ему силу и энергию. Я вовсе не требую стихов; нужны лишь отрывистые слова, крики отчаяния и скорби, восклицания, способные усилить ужас душераздирающих картин той или иной сцены. В момент ужасного избиения сыновей Египта, которых умерщвляют их молодые жены-Данаиды [125]), повинуясь варварской воле их отца, Даная (это действие происходит в брачную ночь, в темноте), когда показывается встревоженный и жестокий тиран, предшествуемый рабами, сопровождающими его на место побоища с зажженными факелами; когда он слышит жалобные крики и горестные стоны умирающих (издаваемые скрытым хором); когда упоенный радостью, он приказывает раскрыть завесы, скрывающие от зрителей это кровавое деяние; когда он добивает кинжалом свои жертвы, смертельно раненые, тщетно взывающие к его милосердию, — какое чудесное впечатление должна произвести подобная картина! когда эти завесы закроются, и Данай, довольный своими злодеяниями дает волю жестокой радости, обуревающей его злобную душу, когда после его ухода наступает день и на заре слышатся неясные и жуткие крики, вызванные угрызениями совести,

раскаянием и страданием (крики, произносимые женским хором), в это мгновение снова распахиваются завесы, и Данаиды с распущенными волосами, окровавленными руками, вооруженные кинжалами бегут от места злодеяния; когда они показываются, преследуемые призраками, — тенями их мужей, фуриями, олицетворениями угрызений совести и мщения, когда терзаемые всеми этими видениями, Данаиды чувствуют, что земля колеблется и разверзается под их трепещущими ногами, когда они видят появление Смерти, вооруженной косой в сопровождении Парок; когда они трепещут и падают ниц; когда, наконец, Смерть (в союзе с Атропос) обрывает нить их жизни, и демоны влекут и низвергают их в глубину ада,—нет возможности, чтобы зритель мог выдержать видение стольких душераздирающих картин, не будучи потрясен ими живейшим образом.

В то мгновенье, когда Данаиды низвергнуты в ад, появляется Гипермнестра и мечется среди еще разверстых бездн, но они мгновенно смыкаются, она бросается на колени и, так сказать, скребет землю, как бы желая снова раскрыть ее: но усилия, слезы и отчаяние ее излишни. В этот момент показывается свирепый Данай. Состояние, в котором он находит свою дочь, убеждает его, что она удовлетворила его ненависть и пресекла жизнь своего супруга; он прижимает ее к своей

груди и утешает. Гипермнестра притворяется; она боится, чтобы устроенное ею бегство ее мужа, Линкея, не раскрылось. В этот миг опасений, притворства и страха, телохранители Даная приводят беглеца. Он бросается в объятия своей супруги, и она покрывает его лобзаниями; но жестокий Данай, обманутый в своем мщении, приказывает заковать в цепи обоих супругов и разлучить их. Они мужественно борятся с телохранителями, снова соединяются и обмениваются нежнейшими словами прощания. Данай выражает в этой сцене все чувства, внушенные ему страхом и ненавистью. Линкей угрожает ему, усиливает его гнев и не страшится его бешенства. Данай приказывает разлучить их и вести на казнь.

Эта сцена, обрисованная сильными и смелыми красками трагедии, явила потрясающую ситуацию. Взятие под стражу и мужество Линкея создали резкий контраст; лобзания двух любящих супругов, гнев свирепого, боязливого и кровожадного отца вскрыли противоположность характеров, интересов и чувств. Вот каким образом, сударь, я закончил четвертый акт этого трагического балета.

Декорация пятого акта изображала площадь, посреди которой возвышался костер; впереди и позади обоих супругов, одетых в жертвенные одежды и украшенных цветами, шествовали солдаты; толпы народа собра-

лись на площади: безропотная покорность Гипермнестры и Линкея, стойкость их и постоянство, их лобзания и прощание покорили народ и расположили его в их пользу. Солдаты, заранее подкупленные друзьями Линкея, стали на сторону Невинности.

Тиран, тревожимый безпокойством и нетерпением, пожелал узнать, исполнены ли его приказания. Он появился и, недовольный медлительностью, мешавшей осуществлению его желаний, отдал приказ зажечь костер. В это мгновение народ поднимает восстание, испуская негодующие крики (что выполнялось скрытыми хорами); войска, подчиняясь невольному движению, слагают оружие; Данай, охваченный страхом и гневом, бросается к Гипермнестре, схватывает ее и заносит над ней свой нож, чтоб вонзить его в ее грудь при первой попытке притти к ней на помощь. Линкей, испуганный опасностью, угрожающей его супруге, бросается к ногам тирана и со слезами умоляет его. Удар отсрочен, друзья Линкея подходят украдкой, один из них схватывает руку Даная и обезоруживает его, между тем, как другой наносит ему смертельный удар, предназначавшийся для Гипермнестры. Король шатается и падает замертво, Линкей и Гипермнестра бросаются к его окровавленному телу, смерть уже отражается в его чертах: судорожные движения предвещают наступление последних минут

жизни: напрасно дети заклинают и умоляют его бросить на них милостивый взгляд. Данай, попрежнему свирепый, с ужасом отвращает от них свои взоры; или же случайно взглянув на них, он упрекает их за свою смерть, как бы убеждая их, что он не расстается со своею ненавистью и что он испускает дух, сожалея, что не может искупить своих преступлений в их крови.

Этой картиной, сударь, я заканчивал этот воистину грозный сюжет, которым снабдила меня мифология.

Это зрелище произвело столь сильное впечатление на часть публики, что увидев Данаид, Призраки, Смерть и Парок, она обратилась в бегство. Два итальянских поэта, находящиеся на службе у государей, подошли ко мне с приветствиями; растроганные, с глазами, влажными от слез, они сказали мне: «Вы — Шекспир вашего искусства, но вы жестоки, и, чтобы осушить наши слезы, вам следовало бы закончить ваш балет красивым контрдансом. Этот странный совет, преподанный двумя умными, но сильно взволнованными людьми, убедил меня, что я не мог быть удостоен более лестной похвалы. Я сказал им: «Вы только что видели «Похищение Прозерпины и Данаид». Пойдите и отдохните на «Ярмарке в Каире». Характеры этого балета разнообразны: они возместят вам ту скорбь, которую я заставил вас испытать». Перехожу ко второму примеру.

В последнем акте «Смерти Агамемнона» [126]) я использовал пение хора, скрытого от взглядов публики. Орест приходит, заранее предупрежденный о возвращении своего отца в Микены. Он узнает от Электры об ужасном убийстве отца, совершенном Эгистом. Преисполненный отчаяния, Орест жаждет мести. Он спускается в гробницу своих предков, намереваясь украсить могилу Агамемнона ветвями кипариса и лавра, покрыть ее цветами, оросить слезами и совершить возлияние.

Траурное шествие возвещает прибытие Эгиста и Климемнестры. Этот убийца, желая скрыть свое преступление, надевает личину скорби и отчаяния. В свою очередь Клитемнестра пользуется средством, которым лживость снабжает преступные души для того, чтобы обмануть народ и рассеять его подозрения. Она приносит жертву тени усопшего мужа; жертвенник, треножник, обреченные на заклание жертвы, жрецы и жертвоприносители возвещают об этой мрачной церемонии. По знаку, данному первосвященником, весь народ падает на колени, так же как и Климемнестра, Эгист и их свита; смиренно преклоняясь и опустив глаза, они нарушают эту набожную позу лишь для того, чтобы поднять руки к небу, но в это мгновение бог Грома мечет молнии; двери гробницы с грохотом распахиваются и она охватывается пламенем.

Орест, преследуемый Евменидами и движимый ими, прокладывает себе дорогу через пламя и ищет глазами и руками убийцу своего отца; он замечает его, устремляется к нему и, вооруженный мстительным клинком фурий, вонзает его в грудь убийцы. Клитемнестра, желая закрыть своим телом любовника, принимает удары, которые гнев Ореста предназначал Эгисту. Именно в этот момент, действующий хор приходит в движение, содрагаясь от ужаса и страха. Хор певцов произносит слова: «Какой ужас! Какое страшное преступление!.. О, Боги!» и т. д. Орест, придя в себя и на время успокоившись, открывает глаза и, заметив закрытую покровом умирающую женщину, которой оказывает помощь Электра и которую окружает толпа женщин, пытающихся поддержать ее, шатаясь, приближается к ней и дрожащей рукой поднимает вуаль, скрывающую черты ее лица; он узнает свою мать и отшатывается от нее, потрясенный своим преступлением. Его выражение говорит: «О, Боги! Какое преступление!..» Электра своей игрой отвечает ему: «Жестокий брат — это моя мать!!» А хор повторяет. «Чудовище, это твоя мать!! Трепещи, содрагайся! О, страшное преступление! Бежим, покинем эти места!!» Это действие, усиленное оркестром, поддерживаемое живой пантомимой, оживляемое пением хора, произвело огромное, самое грозное впечатление.

Орест, отданный во власть фурий, терзается всеми муками, которые фурии заставляют его испытать. Эта сцена являет группы и положения, из которых возникают ужасные картины. Электра прибегает и спешит на помощь своему брату; в это мгновение он падает на ступени гробницы; Электра бросается к умирающему, фурии и их свита (считается, что она их не замечает,) образуют последнюю группу этого действия.

Я как бы слышу возражение большинства балетмейстеров, если только они прочтут мое письмо, что это действие мрачно, что танец должен изображать лишь смеющиеся картины, что печальные сюжеты должны быть безусловно исключены и что искусство требует только веселья и жизнерадостности.

Но я спрошу их, можно ли считать сюжет Медеи веселым, и являет ли женщина жестокая и ревнивая, отравляющая свою соперницу, сжигающая своего отца, закалывающая своих собственных детей и сжигающая дворец Креона—смеющуюся и отрадную картину? Между тем этот балет имел самый блестящий успех в Париже и во всех театрах Европы.

Сочинитель балетов и живописец вправе избирать по собственному усмотрению все великие картины, предоставленные им для изображения природой, равно как и все то, приятное, серьезное и трагическое, что можно найти в священных книгах поэзии, мифоло-

гии и истории. Пользуясь привилегией, дарованной гением и подтвержденной фантазией, живопись изобразила чуму св. Рока, [127]) избиение младенцев, Варфоломеевскую ночь, и нет сомнения, что когда нибудь она смело решится изобразить нам убийства, совершенные во время нашей революции.

Балетмейстер должен быть таким же живописцем и целиком пользоваться той же привилегией.

Но довольно говорить, довольно писать для людей, которые, может быть, не поймут меня.

Не будем касаться их привычных навыков: пусть они продолжают писать одноцветные картины, и по прежнему пользуются транспарантами, печальными свидетельствами их посредственности; пусть они продолжают копировать и искажать странные произведения бульварных [театров], а также тех уважаемых художников, которые следуют по указанному мною пути. На самых редких деревьях, на самых великолепных цветах водятся насекомые, которые истребляют их.

Я стараюсь уничтожить их, когда они покушаются на цветы моего сада. Цветоводство составляет утеху мудреца; изучая расцветание, свежесть и сияющие краски цветов, наблюдая затем разрушение их формы и уменьшение их красоты, он узнает в этом постепенном видоизменении отображение своего рождения, своей жизни и своей смерти.

17

О КОСТЮМЕ [128])

Костюм, сударь, о котором до сих пор я говорил лишь поверхностно, кажется мне настолько существенной частью сценического обаяния, что я не могу не вернуться к этой теме. Частые и опрометчивые изменения в обычаях, установленных и освященных веками, которые мы себе позволяем, дают мне право обстоятельно поговорить о злоупотреблениях, проникших в эту область, и странных переменах, обязанных своим возникновением только случайному капризу; но ведь известно, что каприз редко служит образцом хорошего вкуса.

Слово костюм, которым мы обязаны итальянцам, приобрело право гражданства во Франции; прежде оно употреблялось лишь по отношению к живописи, к скульптуре и театру. Французы придали ему самое широкое значение, и оно стало модным словом. Портные, обойщики, торговцы модами, парикмахеры, швеи и сапожники не делают и не

измышляют ничего, что не согласовалось бы с костюмом. Никто не удивится, что это слово стало банальным, узнав, что во Франции нет больше рабочих и ремесленников, что все они чудом сумасбродства превратились в художников. Надо надеяться, памятуя об их славе, что когда нибудь для них будут учреждены академии.

Оперу долго считали школой хорошего вкуса; костюм был соблюден; актрисы и в особенности танцовщицы одевались изящно. Г-жа Гимар [129]) подражала грациям, любимицей которых она была, и в своем танце воспроизводила все, что они имели божественного: она славилась изысканностью своих платьев и нарядов; когда она стала законодательницей хорошего вкуса, придворные и городские дамы устремились к ней за советами. Но все сильно изменилось, сударь. Опера перестала служить образцом и стала подражать городским дамам. Г-жа Т. [130]) первая водрузила знамя непристойности; она уничтожила юбки и рукава, она отвергла все материи, недостаточно прозрачные; легкий газ, еще более легкий креп составляли ее одеяние, которое развевалось от дыхания зефира во все стороны в угоду любителям прекрасной природы. Это скандальное одеяние было принято всеми молодыми женщинами; женщины же почтенного возраста критиковали его, одни из чувства стыдливости, другие же в силу необхо-

димости скрывать прелести, увядшие от времени.

К несчастию, этот костюм проник в Оперу, в особенности в балет. Блестящая сцена этого великолепного зрелища превратилась в сцену скандала и бесстыдства.

Городские дамы меняют свой облик и свой костюм ежемесячно; можно подумать, что они стыдятся быть француженками. Они то Черкешенки, то Египтянки; несколько недель спустя они берут костюм гаремных женщин и затем бросают его, избрав костюм лакедемонянок. Уступая безпримерному капризу, они отказались от своих волос, этого великолепного украшения, одетого природой на их головы, дабы увенчать их чело и служить диадемой красоты. Этот простой и благородный убор некоторое время был заменен нелепыми париками. Женщины, которые сегодня были брюнетками, становились блондинками на следующий день, после чего они делались шатенками, а несколькими днями позже отдавали предпочтение рыжим волосам. Это скопление чужих, неприятных и плохо причесанных волос, создавало резкий контраст с бровями и ресницами, сохранявшими цвет, указанный природой. Эти парики перекинулись из города в Оперу. Обитатели Парижа, приняв эти экстравагантные маскарады, появлялись сегодня в облике Тита, завтра Каракаллы, послезавтра — Брута. Тан-

цовщики Оперы переняли модные костюмы и стали носить всевозможные парики.

Я должен сознаться, что последние не только весьма удобны для танцовщиков, но и гораздо больше годятся для подражания прическе Греков, Римлян и т. д., чем причесанные и напудренные волосы.

В 1762 году я объявил войну огромным парикам Оперы, потому что они были смешны и препятствовали правдивости и пропорции, которая должна существовать между головой и бюстом; но я не изгонял париков, могущих установить таковые, наоборот я применял их постоянно во всех характерах, требующих правдивости и сходства.

Нет зрелища в Европе, которое могло бы соединить столько различных талантов, как Опера. Все изящные искусства стараются оказать ей помощь и наделить ее своим обаянием. Опера обольщает чувства, и создание ее делает великую честь гению и блестящему воображению французов. Это зрелище было бы несомненно самым удивительным и самым совершенным в Европе, если бы по отношению ко всем частям ее проявлялась большая тщательность, и если бы, наконец, каприз перестал преобладать над хорошим вкусом. Надо надеяться, что когда нибудь последний восторжествует над модой и сумасбродством.

Из любви к правде я должен признаться, к моему огорчению, что во время моего пре-

бывания в Париже мне не удалось подчинить ни одного из первых танцовщиков мудрым законам костюма.

Я не мог добиться изгнания серебра и золота при представлении балета «Горации» [131]). В силу глупого обычая Горации оказались обвешанными золотом, а Куриации серебром! Камилла, эта гордая римлянка, была одета так же элегантно, как Клеопатра, выходящая из своей золоченой лодки, чтобы покорить сердце Антония, в то время как народ принимает ее за мать Амура. Как ни невероятно, но я не мог добиться, чтобы на головы Горациев и Куриациев надели каски и заставили их убрать прическу. У них было по пяти буклей с каждой стороны, набело напудренных, и очень высокий тупей, носивший неподходящее название «греческого тупея». Я напрасно убеждал их, что они не греки и не могут быть таковыми в представлении, сюжет которого извлечен, так сказать, из колыбели Римской истории. Все мои мольбы и доводы потерпели крушение. Я мог бы прибавить к этому факту тысячу других обстоятельств, столь же прискорбных для искусства, как и для художников, но так как история глупости не может интересовать умных людей, то я возвращаюсь к костюму, как самой интересной части сценического представления. Он является верным изображением всех наций и составляет очарование театральных пред-

ставлений. Без костюма нет иллюзии, нет интереса, нет удовольствия.

Законы костюма распространяются на все части сцены, на все показанные на ней предметы, на всех актеров, которым поручены роли, на статистов и немых персонажей, которые должны украшать ее. Единство костюма должно существовать с соблюдением переходов и видоизменений не только в одежде, но и во всех одушевленных и неодушевленных предметах сцены.

Если костюм не правдив до конца, он должен быть по крайней мере правдоподобен. Если отношение к костюму первых персонажей, которых следует считать главными фигурами обширной картины, недостаточно строго (обычно из любезности к ним), то по крайней мере необходимо, чтобы все окружающие их вещи, и близкие к ним предметы носили подлинный характер той далекой страны, которую автор перенес на сцену. Без этой предосторожности впечатление не создастся, цель не будет достигнута, и представление, лишенное этой убеждающей правдивости, не сможет увлечь зрителя к иллюзии: оно произведет на него лишь посредственное впечатление.

Публика похожа на детей: ей свойственны детское непостоянство и легкомыслие; всегда преисполненная любопытства она любит чтоб перед ней проходили новые предметы;

чем непривычнее предлагаемые ей игрушки, тем больше она их ценит. Вообще мы привыкли расхваливать старину и то, что приходит к нам издалека: любуясь безграничной перспективой, мы охотно восхищаемся неясной далью. Чем отдаленнее предметы, тем больше они увеличиваются в зеркале нашего воображения: отсюда множество призрачных успехов, которые в действительности не обладают иными достоинствами, кроме пышности костюма, великолепия и нескольких гигантских театральных эффектов. После подобных размышлений приходится признать, что у нас нет больше Корнеля, Расина, Вольтера и Кребильона.

Под костюмом надо понимать все, что способствует тому, чтобы при помощи верного подражания доставить глазу наслаждение иллюзией и перенести зрителей при помощи чарующей силы изящных искусств в ту страну и к той нации, чей образ рисуется перед нами на сцене. Законы костюма отнюдь не ограничиваются одеждой. Декорации, заменяющие в драматических представлениях полотно картины, должны быть приноровлены к персонажам, размещаемым среди них поэтом и балетмейстером. Вне такого созвучия нет цельности, все лишено гармонии, ничто не помогает друг другу, все отталкивается, разрушается, и все, я сказал бы, становится чужеродным.

Кроме того, под костюмом следует понимать характер, нравы, обычаи, законы, религию, вкусы и гений нации; ее привычки, оружие, одеяния, постройки, растения, сады, животные, произведения ее искусств и ее промышленности и т. д.

Необходимые или чисто декоративные аксессуары украшают сценические картины, но необходимо изучать многообразную форму этих аксессуаров. Вазы, сундучки, флаги, знамена, инструменты, щиты, носилки, колесницы, оружие, курильницы, треножники и т. д., — все это отнюдь не должно походить на то, что доставляют наши фабрики и наши изобретательные художники.

Какой театр может похвалиться, что он выполнил хотя бы один раз требования, налагаемые костюмом? Я постоянно наблюдал обратное и уверен, что лишь государь, друг искусств и покровитель талантов или же художественный театр могут создать эту большую и обширную картину, которая объединила бы все виды красоты.

Большое театральное представление требует участия многих искусств; но роковым образом каждый художник усваивает вкус и приемы работы, которые вырождаются у него в привычку. Разве это достойно гения, этого творящего духа, который должен порождать столько различных предметов? Живописец, работающий в области театральной архитек-

туры, будет цепляться за правила: он не захочет выйти за пределы ордеров, принятых в искусстве. Если действие происходит у перувианцев и он должен изобразить храм Солнца, то он без сомнения выберет коринфский стиль. И вот зритель оказывается у себя дома, благодаря безпомощности художника, а человек со вкусом, который желает быть перенесенным за две тысячи лье от Парижа, изумлен, видя себя в церкви св. Женевьевы. Если понадобится древний, чужеземный лес, взращенный столетиями веков, художник пейзажист обратит свои взоры лишь на окружающие его предметы, он выберет в своем портфеле готовые этюды и приведет нас в один из лесов, лежащих неподалеку от его жилища. Когда он захочет показать нам великолепные сады гарема, убранные для празднества, которое его величество желает дать своим султаншам, мы встречаем там наши деревья, наши растения, наши цветы, наши фрукты и нашу симметрию и мы удивлены, узнав в этом произведении сад Тюльери или Трианона. Рисовальщик костюмов допускает из любезности непростительную снисходительность: правдивость костюма он приносит в жертву фантазиям актеров, танцовщиков и танцовщиц, и, не находя в костюмах одежд иноземной нации, мы видим в них лишь странности и вычурности большого маскарада.

Музыкант, не признающий иного жанра и костюма, кроме своего собственного, пользуется излюбленными модуляциями, однообразной гармонической структурой и привычными мелодиями. Его гений не унесет его за тысячи лье от его клавесина, и он сочинит, замыкая свою фантазию в своем кабинете, очень хорошую музыку по всем правилам своего искусства, но она будет грешить против вкуса и правдоподобия: она не будет ни характерной, ни выразительной.

Балетмейстер, более привыкший обращаться к ногам, нежели к разуму, более знакомый с движениями ног, чем страстей, заставит все народы земли действовать и танцовать в одном и том же стиле, в одном и том же духе; французский танец станет, следовательно, танцем всех национальностей, и в его исполнении не обнаружатся ни характерные признаки, ни определенность жанра. В то время, как одежды будут разнообразны по покрою, характеру и краскам, танец останется по прежнему все тем же. Это однообразие движений, поз и па будет создавать такое же впечатление. Между тем, только путем подражания можно заставить танец изображать разнообразные характеры. Воображение балетмейстера должно переноситься к отличным от нас народностям. Если он не может показать нам истинное, то пусть по крайней мере, он покажет нам правдоподобное.

Теперь мне остается вам сказать, сударь, несколько слов о правдоподобии (convenance), ибо оно является, так сказать, дочерью вкуса и костюма.

Я понимаю под правдоподобием созвучие и гармонию, необходимые для всех частей балета, для образования мудрого целого и ясной цельности. Это правдоподобие, коим часто пренебрегают, указывает каждому актеру ту долю интереса, который он должен проявить к действию и те страсти, которые его волнуют соответственно его возрасту, амплуа или его достоинству. Правдоподобие это должно служить компасом для балетмейстера, руководить им при выборе сцен и декораций, построек, садов и аксессуаров. Одеть Аполлона в меха и усеять цветами одежду Геркулеса, значило бы нарушить правдоподобие. Столь же нелепо было бы изобразить охваченную ревностью Венеру, сильными тонами и мощными красками, которые должны выражать ревность Медеи, обманутой Язоном, или Армиды, покинутой Рено.

Нелепо смешивать костюм, принятый в живописи, с костюмом, свойственным театру.

В живописи предметы наделены движением только того мгновения, которое избрано художником. Нагота, благоприятствующая этому искусству и изучаемая подробно там, где природа показывает наибольшие совершенства, не может быть принята театром; все драпи-

ровки художника связывают и сковывают предметы; эти драпировки, искусно наброшенные и со смыслом размещенные, имеют движение одного только мгновения. Наоборот, танец должен представлять в каждое мгновение новые очертания, новые группы, новые картины. Ведь он составляет искусство, в котором правильное чутье предугадывает впечатление от подбора красок, так что пять главных персонажей, вынужденных менять место и последовательно образовывать различные картины, должны быть одеты таким образом, чтобы составлять группы, связанные между собою подбором и созвучием цветов. Если эти краски подобраны неудачно, они как бы становятся враждебными друг другу: они сталкиваются, ударяют и разрушают друг друга; нагота должна быть использована в театре лишь в пределах пристойности и со вкусом.

Пленники Геркулеса и Агамемнона могут быть с босыми ногами, т. е. в чулках с пальцами (bas doigtés), но этот добросовестный костюм станет слишком суровым и даже несносным, если он будет регулярно применяться и для Геркулеса и для Агамемнона. К тому же танец, являясь искусством движений, должен быть освобожден от всех оков, препятствующих его исполнению.

С прискорбием признаюсь, что ныне перешли границу, разделяющую истину от лжи,

пристойность от непристойности, хороший вкус от сумасбродства. Наши танцовщицы переняли костюм лакедемонянок; они почти обнажены: легкий газ заменяет им юбки, а бесконечные пируэты приподнимают эти воздушные вуали и открывают те формы, которые стыдливость и порядочность всегда заботливо скрывали. Одежда мужчин также непристойна; подобие короткой юбочки лишь наполовину скрывает ляшки, но ноги, руки и корпус имитируют н а г о т у. Если бы они не были изящно одеты, мне казалось бы, что я вижу булочников или пивоваров, занятых своим ремеслом. В другой раз я поговорю о существующем в настоящее время танце. Тогда вы увидите, что он отлично согласуется со смешным и фантастическим нарядом танцовщика. Вкус и гений погасили свои светочи. Грации не руководятся более пристойностью. Надо надеяться, что рассудок когда нибудь восстановит свои права и что пристыженные тем, что мы были данниками сумасбродства, мы свергнем его власть, а искусства, утомленные шумом его погремушек, обратят, наконец, свой слух к звукам правды и мудрым урокам природы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Разъяснения хореграфической терминологии (применительно к XVIII веку) даны на основании следующих источников:

Thoinot d'Arbeau (Jean Tabourot). — «Orchesographie». Paris. 1589. Для составления настоящих примечаний использован также немецкий комментированный перевод Арбо, изданный Червинским (Szerwinski) в Данциге в 1878 г.

Cahusac. — «La danse ancienne et moderne». A la Haye. 1754.

«Encyclopédie Méthodique. Arts académiques. Equitation, Escrime, Danse et art de nager». Paris. 1786.

«Танцовальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцовального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам». В Москве. 1790. (Анонимный перевод французского танцовального словаря Компана 1787 г.).

А также более поздних:

Blasis. — «Traité élementaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse». Milan. 1820.

Blasis. — «Manuel complet de la Danse», traduit de l'anglais par m. Paul Vergnaud, Paris. 1830.

Desrat. — «Dictionnaire de la Danse». Paris. 1895.

Giraudet. — «Traité de la Danse». 2 v.v. Paris. 1900.

Oscar Bie. — «Der Tanz». II Auflage, Julius Bard, Berlin. 1919.

— Даты первых представлений упоминаемых в тексте Новерра опер и балетов XVIII в., в том числе и большинства балетов самого Новерра, удалось установить в результате сличения ряда источников, из коих главнейшие:

Castil-Blaze. — «Académie Impériale de la Musique», 2 v.v. Paris. 1855.

«Catalogue of opera librettos printed before 1800», Library of Congress. Repared by Oscar George Theodor Sonneck 2 v.v. Washington. 1914.

И. Соллертинский.

К главе «О возрождении искусства танца»

1) *Гаррик*, Давид (1716—1779) — английский трагический и комический актер, француз по происхождению (дед его после отмены Нантского эдикта бежал в Англию). Дебют Гаррика в роли Ричарда III в 1741 г. доставил ему громкую известность. С 1747 г. Г. становится директором Дрюриленского театра в Лондоне. Гаррик сыграл огромную роль в реформе сценической игры, приблизив ее к психологическому реализму. Влияние Гаррика вышло далеко за пределы Англии; во Франции у него было не меньше почитателей: достаточно вспомнить восторженные отзывы о нем Дидро, Новерра и др. Крупнейшей заслугой Гаррика можно считать энергичную пропаганду театра Шекспира. Сам Гаррик прославился вдохновенным исполнением ролей Шекспирова репертуара (Макбет, Ричард III, Лир), что содействовало популярности этих пьес за границей. Для обеспечения сценического успеха пьес Шекспира в кругу буржуазной интеллигенции XVIII века, Гаррик переделывал пьесы Шекспира и изменял их текст, сближая его со вкусами общества эпохи сентиментализма. Гаррик сам был драматургом; в свое время

пьесы его пользовались сочувствием публики; в настоящее время они совершенно забыты. Известности Гаррика за границей во многом способствовала книга артиста Итальянской Комедии Стикотти «Гаррик или английские актеры» (Париж, 1769 г.), переведенная на многие языки, в том числе и на русский (в 1781 г.). Новерр познакомился с Гарриком во время своих гастролей в Лондоне в 1755 г. Выдающаяся мимическая игра Гаррика укрепила Новерра в мыслях о необходимости создания выразительной танцовальной пантомимы

[2]) В своих «Письмах» Новерр обнаруживает знакомство с трактатами о танце Feuillet, «Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse...» 1701 г. Послед. издания 1703, 1706, 1713 (вместе с Дезэ), Menestrier, «Les ballets anciens et modernes, selon les règles du théatre» (Paris. 1682), Pierre Bonnet Bourdelot, «Histoire de la danse ancienne et moderne» P. 1724. и Cahusac, «La danse ancienne et moderne» 1754. Но особенно значительное влияние на Новерра оказали «Réflexions critiques sur la poésie et la peinture» 3 v.v. 1719, аббата Дюбо (IV изд. 1740), где III том посвящен искусству пантомимического жеста у древних; все свидетельства античных писателей о танце и пантомиме приводятся у Новерра дословно по Дюбо, труд которого является главным, если не единственным источником исторической эрудиции Новерра. При чтении писем Новерра нужно помнить, что сообщенные им сведения по истории балета в Европе весьма неточны.

[3]) «*Вкус*», «*природа*», «прекрасная природа» — основные понятия французской эстетики классицизма XVII и XVIII века. Систематическая разработка проблем эстетики во Франции связана с именем аббата Батте (Batteux), чье сочинение «Les beaux-arts *réduits à un même principe*» (1746 г.) является последовательным изложением основных эстетических категорий всех французских писателей

этого периода, в том числе и Новерра, крайне мало оригинального в своих общих воззрениях на искусство. Сущность искусства, утверждает Батте, ссылаясь на Аристотеля, заключается в подражании природе, именно — эстетически прекрасной природе (позже «идализированный натурализм» Лессинга). Органом эстетического суждения и критерием для отбора прекрасного в природе является вкус, второе основное понятие французской эстетики, очень часто встречающееся и у Новерра. Принцип «подражания природе» сохраняется во всех теоретических взглядах XVIII в. и является свойственным всему искусству этой эпохи; разница между отдельными направлениями объясняется различными истолкованиями этого понятия. «Подражанием природе» являлся французский трагический театр Расина; во имя верности «природе» Дидро противопоставляет ему мещанскую драму и посылает актеров учиться правдивости выражения в картинные галлереи и музеи. Возникает понятие «живописной природы», как эстетически действительной, — понятие, подхваченное и Новерром. Он также склонен создавать балеты на основе изученной в музеях живописной композиции; отсюда постоянные сравнения балета с живой картиной («tableau»), а различных видов балета — с различными манерами художников (живопись Ванлоо соответствует серьезному жанру в балете, Буше — полухарактерному, Тенирса — комическому).

4) М. Фабий *Квинтилиан* — римский оратор и писатель I в. после Р. X. Его сочинение в 12 книгах «Об ораторском образовании» («Institutiones oratoriae»), равно как и «Об ораторе» Цицерона, рассматривались теоретиками театра начала XVIII века, как школа не только ораторской, но и сценической речи (декламация, как «красноречие тела и голоса»). Отсюда — общность приподнятой, риторической манеры читки.

5) *Остеология* (от греч. ὀστέον — кость) — наука о костях и скелете. В главе 28 своих «Писем о танце»

Новерр дает изложение анатомии человеческого тела, на которой он и строит свою теорию танцовальных движений.

[6]) *Афиней* — грамматик и софист III в. по Р. Х., автор большого сочинения «Δειπνοσοφισταί» («Ученые сотрапезники») в 15 книгах, сохранивших нам много указаний по античной пантомиме и танцу (в кн. I и XIV).

[7]) *Бл. Августин* (Aurelius Augustinus, 354—430), один из главнейших отцов церкви, автор многих богословских трудов и между прочим эстетических трактатов «De pulchro et apto» и «De musica». Его эстетические воззрения были весьма популярны в первой половине XVIII в.; на них неоднократно ссылался Дюбо, главный источник ученых цитат Новерра.

[8]) *Пилад* — римский мим в эпоху Августа, родом из Киликии, основатель трагической пантомимы. Пилад ограничивался только пантомимическим танцем, в то время как другие актеры сами и пели и танцовали. Впоследствии Пилад был изгнан из Италии.

[9]) *Бафилл* из Александрии, отпущенник Мецената — римский мим, основатель комической пантомимы. Особенно отличался в изображении сладострастных сцен (о мастерском исполнении роли Леды см у Ювенала, VI).

[10]) *Гилас* — пантомим в эпоху Августа, ученик и соперник Пилада.

[11]) *Антраша* (entrechat) от итальянского «capriola intrecciata» (т.-е. — сплетение ног прыгающей козы) — «легкий и блестящий прыжок, во время которого обе ступни танцовщика крайне быстро скрещиваются, чтобы затем упасть в пятой позиции или аттитюде на одну ногу». Это определение Блазиса («Traité Elem», 75) сходно с формулой антраша, данной в Энциклопедии («Encyclopédie Méthodique», 1786, Arts Académiques, 416 стр.) Мужские антраша известны издавна, женские же ввела впервые Ка-

марго, делавшая 4 заноски; Лани довела это число до 6 и больше. Увлечение антраша, продолжающееся и до настоящего времени, ведет свое начало с реформы балетного костюма во второй половине XVIII века.

[12]) *Кабриоль* (итальянск. capriola — коза): кабриолью первоначально назывался всякий театральный прыжок; однако, уже с Туано д'Арбо начинается съужение этого значения (напр., «capriola intrecciata» — антраша и т. д.) В этом же еще не дифференцированном виде термин входит во французский разговорный язык, где «cabriole» означает «прыжок». В XVIII веке заканчивается спецификация понятия: слово «кабриоль» начинает обозначать уже определенное па. Следы этого процесса заметны уже в Энциклопедии: «кабриоль... легкий живой скачок, после которого танцовщик опускается на одну ногу; обычно это па танцовщики делают по окончании каденции» (стр. 386). Здесь сохранено еще старое понятие; далее «friser la cabriole» определяется там уже как «движение ступней с быстротой во время того, как тело находится в воздухе». Танцовальный словарь Компана (1787) окончательно закрепляет новое понимание: «кабриоль есть удар ногой об ногу, делаемый во время прыжка в конце каденции, когда тело находится в воздухе» (р. пер. 1790 г. стр. 60). Это определение по существу не отличается от современного понимания кабриоли. В настоящее время техника ее позволяет довести число ударов до двух и трех.

[13]) *Пируэт* (pirouette) — по определению Компана (р. пер. стр. 358) — «танцовальное движение, означающее многие целые кругообращения тела, производимые на пальцах ног, не переменяя места. Полупируэт бывает тогда, когда делается полукружие». Первые пируэты ввели во французский балет в 1766 г. танцовщица Гейнель и молодой танцовщик Фервиль, прибывшие из Штутгардта. Далее пируэт был усовершенствован Гарделем и Вестрисом; осо-

бенно последний, увеличив число пируэтов, способствовал его распространению. Существуют различные типы пируэтов: пируэт простой, большой пируэт на второй позиции, пируэт с аттитюдой или арабеском, пируэт renversée, пируэт с fouétté, пируэт с rond de jambe или батманом на подъеме ноги и др.

[14]) *Росций* (Квинт Росций Галл), прибл. 125—62 г. до Р. Х — знаменитый римский актер, по преимуществу комический (отличался в ролях паразита, сводника и др.); друг Цицерона, защитившего его в известном процессе. По преданию, рассказанному у Диомеда (кн. III) и процитированному ниже Новерром, Росций ввел в обычай маски, чтобы скрыть свои несколько косившие глаза.

[15]) *Сальтация* (лат. saltatio, греч. ὄρχησις) — искусство пантомимического жеста у древних, — понятие, на которое опирается Новерр в исторической ориентировке проповедуемого им «действенного танца». Аббат Дюбо в своих «Réflexions critiques sur la poésie et la peinture» (1719) доказал, что под сальтацией древние понимали именно искусство жеста, а не танца в нашем смысле слова (III том, стр. 211—247). Доводами его воспользовался Новерр для обоснования своих идей. Сводку всех сведений XVIII в. о сальтации можно найти в диссертации de l'Aulnaye — «De la saltation théâtrale», Paris, 1791, где приведены и все свидетельства античных писателей об этом предмете.

[16]) *De l'Epée*, аббат (1712—1789) — французский филантроп, богослов по образованию, автор метода обучения глухонемых.

К главе «О разделении танца».

[17]) — «Под *темпом* понимается движение ноги» (Блазис. «Traité élém». 33). «Темпом в танце называется движение ноги, часть па; темп бывает простым и составным, смотря по тому, из скольких движений он состоит» (Desrat, 354).

18) *Элевация* — способность танцовщика к воздушным прыжкам. Баллоном называется самый момент пребывания в воздухе.

19) *Лекен* (Анри Луи Cain, по сцене Lekain, 1728—1778) — французский драматический актер. По окончании коллегии Мазарини играет в труппе любителей, представления которой в Париже пользовались значительным успехом, так что Французская Комедия, озабоченная опасным соперничеством, выхлопотала закрытие этих спектаклей. Между прочим, на этих представлениях присутствовал Вольтер, угадавший в молодом любителе крупное сценическое дарование и посоветовавший ему посвятить себя профессиональному театру. В 1750 г. Лекен дебютирует во Франц. Комедии, в 1752 г. зачисляется в состав ее труппы. Лекен был лучшим исполнителем трагических героев Вольтера (Брута, Танкреда, Магомета и др.). С именем Лекена связана реформа сценического костюма — отказ от традиционной условной одежды XVIII в. и некоторое приближение к историческому правдоподобию.

20) *Дюмениль* (Мария-Франсуаза Dumesnil, 1713—1803)—французская трагедийная актриса, игравшая сначала в провинции, а с 1737 г. во Франц. Комедии. С особенным успехом исполняла роли трагических матерей (Клитемнестра, Агриппина, также Семирамида и Аталия). Гаррик всегда выражал свое восхищение ею.

21) *Клэрон* (Claire-Josephe-Hyppolite Legris de Latude, по сцене Клэрон, 1723—1803) — французская актриса. 13 лет дебютирует в Итальянской Комедии, в амплуа субретки, позже играет в провинции, а с 1743 г. — во Франц. Комедии, где становится соперницей Дюмениль; в противоположность последней, игравшей более по природной интуиции, Клэрон опирается на технику игры, доводя ее до высокого мастерства. Вместе с Лекеном производит реформу сценического костюма.

22) *Декламацией* на французском театральном языке первой половины XVIII в. называлась сцени-

ческая читка вообще (и даже еще шире — манера сценической игры, напр. у Риккобони — старшего). Подобное расширенное понимание этого термина объясняется заимствованием его французскими театральными писателями эпохи у латинских авторов (Квинтилиана, Цицерона), употреблявших это слово в значении всякой речи с подмостков. См. выше прим. 4. В нашем значении, означающем особо патетическую, приподнятую манеру чтения нараспев, это слово начало употребляться лишь с конца XVIII века.

[23]) *Вестрис* (Гаэтано-Аполлино-Бальдассаре, 1728—1808) — французский танцовщик, итальянец по происхождению, родоначальник целого поколения танцовщиков. Прибыв в 1740 г. в Париж, Вестрис становится учеником известного Дюпре и в скором времени превосходит своего учителя. В 1748 г. дебютирует во Франц. Комедии с большим успехом, в 1749 зачисляется в труппу. С 1755 г. — член Академии Танцев, с 1761 г. – балетмейстер, с 1770 г. — сочинитель балетов, в 1781 г. покидает сцену. В 1770 г. в отрывках Новеррова балета «Медея и Язон» Вестрис впервые появляется без маски (до этого времени все танцовщики в балетах и операх обязаны были танцовать в масках) и этим дает балетному артисту возможность сопровождать танец мимикой лица. Блестящий танцовщик, с превосходными внешними данными, Вестрис в личной жизни был известен непомерным тщеславием. Из сыновей Вестриса нужно упомянуть Огюста В., известного танцовщика. См. о нем книгу G. Capon «Les Vestris. Le «dieu» de la danse et sa famille». Paris. 1908.

[24]) *Ле Пик* — танцовщик и балетмейстер, ученик Новерра, Приехав из Неаполя, дебютировал в Опере в анакреонтическом балете «Капризы Галатеи», поставленном Новерром для него и танцовщицы Гимар. Однако, благодаря интригам, Лепик скоро вынужден был покинуть Оперу; он работал в Лондоне, а затем перебрался в Россию, где поставил целый ряд

балетов по Новерру. Последний отзывался о Лепике с большими похвалами.

[25]) «*Garde-côtes*», как обозначение кордебалета; ср. с выражением «стоять у воды» на современном балетном жаргоне.

К главе «О качествах, необходимых для балетмейстера»

[26]) *Доберваль* (настоящее имя Жан Берше, 1742—1806) — танцовщик и балетмейстер, ученик Новерра. Дебютировал в Опере в 1761 г. и пробыл в ней в качестве первого танцовщика, а затем и балетмейстера до 1783 года. Отказавшись вследствие неподходящих внешних данных от серьезного танцовального жанра, Доберваль особенно отличался в полухарактерных танцах. С 1783 г. он работает в Бордо и др. городах. Новерр всегда высоко ценил Доберваля. Один из балетов его, «La fille mal gardée» (1786 г.), идущий на русской сцене под названием «Тщетная предосторожность», сохранился в репертуаре до наших дней. Блазис (Manuel Complet», стр. 48) называет это произведение совершенным образцом комического балета.

[27]) «*Сильвия*» — опера в 3 д., муз. Ле Бретона и Триаля, с прологом. Представлена перед королем в Фонтенебло в 1765 г., а в следующем 1766 г., в измененном виде — во Фр. Опере.

[28]) *Алар* (1742—1802) — французская танцовщица XVIII в., подруга Гаэтана Вестриса.

[29]) *Вюртембергский герцог Карл-Евгений*, в придворном театре которого Новерр работал продолжительное время. Двор его в Штутгардте был одним из самых блестящих в Европе. Он содержался на огромные субсидии, выдаваемые Францией в качестве оплаты десятитысячного корпуса солдат, предоставленного герцогом в распоряжение Франции (характерная бытовая черта маленьких немецких княжеств той эпохи). К услугам Новерра были 20 солистов-танцовщиков и танцовщиц, 100 чел. кордебалета,

декоратор Сервандони, художник-костюмер Боке, композитор и капельмейстер Иомелли. «В эту эпоху», говорит Кастиль-Блаз, «Штутгардт был хореграфической консерваторией Франц. Оперы». О Новерре в Штутгардте см. J. Sittard «Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Würtembergischen Hofe», b. II и Uriot «Descriptions des fêtes données pendant quatorze jours etc». Stuttgard, 1763.

30) «*Армида*»; существовал целый ряд опер и балетов под этим названием; повидимому, Новерр имеет в виду или оперу Кино и Люлли (первое представление 1686 г., в течение XVIII в. неоднократно возобновлялась) или оперу Глюка (в. Парижской опере первое представление 29 сентября 1777 г.).

31) «*Альцеста*». Вероятно, Новерр говорит об опере Глюка, текст Кальзабиджи (первое представление в Вене 26 декабря 1767 г., в Париже 23 апреля 1776 г., с возобновлением 23 октября 1779 г.).

32) «*Медея и Язон*» — трагический балет Новерра, впервые поставленный в Штутгардте в 1763 г. во время празднеств по случаю дня рождения герцога Карла Вюртембергского. В 1770 г. отрывки из этого балета идут на сцене Парижской Оперы, причем Вестрис впервые появляется без маски. Целиком балет идет в Париже лишь в 1775 г.

33) «*Данаиды*» (иначе «Гипермнестра») — трагический балет Новерра, музыка Иомелли, поставленный на сюжет трагедии Лемиерра. Впервые дан в Штутгардте в 1764 г. Дата представления в Париже неизвестна.

34) «*Прозерпина*». Вероятно, речь идет об опере Кино и Люлли, впервые представленной на сцене Оперы 10 ноября 1680 г. и возобновленной в 1699 г. 1715, 1741, 1758.

35) «*Смерть Геркулеса*» — балет Новерра, впервые представленный в Штутгардте в 1762 г. Дата представления в Париже неизвестна.

36) «*Орфей*» — балет Новерра, поставленный в Штутгардте в 1763 г.

[37]) *Апулей* — римский писатель II века по Р. X. О танце он писал в 10-й главе 1 книги своего основного произведения: «Превращения» или «Золотой осел».

К главе «Продолжение предыдущего»

[38]) *Галлэ* — мало известный балетмейстер. Вряд ли Новерр имел здесь в виду Галлэ (1700—1757), писавшего пьесы для Комической Оперы.

[39]) *Гардель*, Максимилиан, французский балетмейстер, заместитель Новерра по уходе последнего из Оперы. В своих постановках проводил предначертанные Новерром задания «действенного балета». Из поставленных им балетов особенным успехом пользовались «Нинетта при дворе» (1778), «Мирза» (1779), «Дезертир» (1784) — последний несомненно лучшая постановка Гарделя (по известной драме Мерсье). Известен также Пьер Гардель, брат Максимилиана, также балетмейстер (с 1784 г.), в течение почти 40 лет бывший «хореграфическим королем Оперы».

[40]) Ср. с *«законом трех актеров»* в греческом трагическом театре, где не разрешалось одновременное присутствие на сцене более 3-х чел. актеров.

[41]) *Корифеи* — артисты и артистки, возглавляющие кордебалет, танцующие в первых его рядах; место, примерно соответствующее положению запевал в хоре.

[42]) *Пятиактное построение пьесы* — основная композиционная схема трагедий Ренессанса, ведущая начало от Поэтики Горация и окончательно утвержденная во французской классической трагедии.

[43]) *Симметричность балетных фигур* — классический принцип старого (до - Новеррова) балета, ведущий свое начало от эпохи итальянского Ренессанса. Новерр неустанно боролся с этим принципом, столь несоответствующим патетическому реализму проповедуемого им драматического танца. Эстетики конца XVIII в., напр., И. Г. Зульцер (I,293) считали вели-

чайшей заслугой Новерра именно преодоление симметрии.

[44]) Содержанием *VI песни Энеиды* Виргилия служит сошествие Энея в преисподнюю, где дается описание Тартара с адским перевозчиком Хароном, Цербером, вереницами теней и т. п., неоднократно вдохновлявшее Новерра на пластическое изображение в балетах подземного мира. Прототипом схождения в преисподнюю нужно считать XI песнь Одиссеи и спуск в ад хитроумного повелителя Итаки.

[45]) *Сервандони* (Жан-Никола, 1695—1766) — архитектор и театральный декоратор-перспективист, по своему происхождению — итальянец, родом из Флоренции. В 29-летнем возрасте прибывает в Париж и с 1728 г. становится первым художником-декоратором Оперы. В 1738 г. он выступает с первым опытом организации «декоративных спектаклей» в большом театре Тюльерийского дворца, носившем название «зала машин». Эти представления, состоявшие из показа декораций без участия актеров, продолжались до 1742 г., а затем, возобновленные в 1754 г., шли без перерыва до 1758 г. За это время Сервандони осуществил ряд интереснейших постановок; общий их принцип — оживление декорации при помощи освещения. «Декоративные спектакли» имели большой успех, но вызвали ожесточенную полемику. В Парижской Опере работа Сервандони рано обрывается и в 1746 г. его оффициально замещает Буше. Сервандони же продолжает свою деятельность в оперных театрах немецких княжеств (Штуттгардт, Дрезден). Новаторство Сервандони заключалось в разрыве с существовавшим до него принципом симметрической перспективы, в расположении декоративных полотен по ломаным линиям, в искусном применении света и в утверждении на сцене принципов классицизма, взамен господствовавшего ранее стиля барокко.

[46]) *Пиллемон.* В XVIII в., мы встречаем двух художников, носивших это имя: 1) Жан П. 1727—

1808, художник-живописец, был придворным художником Марии-Антуанетты, много ездил по Европе; 2) Виктор, сын его, известный гравер, умер в 1814 г. Повидимому, Новерр говорит о первом из них.

[47]) *«Кастор и Поллукс»* — опера Рамо, текст Бернара. Первое представление в Париже—24 октября 1737 г.

К главе «О прочих знаниях, необходимых для балетмейстера»

[48]) *Лукиан* из Самосаты - греческий писатель II в. по Р. Х., софист и ритор, автор диалогов, в том числе и диалога «О пляске» («Περὶ ὀρχήσεως»), весьма известного в XVIII веке. Новерр заимствовал у него самую тему перечисления познаний, необходимых балетмейстеру. А. И. Малеин, переведший этот диалог на русский язык (Ежегодник Петрогр. Госуд. Театров, сезон 1918—1919), установил ряд параллельных мест у Лукиана и Новерра.

[49]) *Буржела*, Клод (1712 — 1795) — основатель ветеринарной школы, член Парижской и Берлинской Академи Наук, автор многих трудов по анатомии и физиологии лошадей.

К главе «Курс учения балетмейстера»

[50]) Пьер *Корнель* (1606 — 1684). Жан *Расин* (1639 — 1699), Проспер Жолио де *Кребильон* (1674 — 1762) и Вольтер (1694 — 1778) — главные представители французской классической трагедии. Из них наименее известен у нас *Кребильон*; характерные черты его трагедий — романтический сюжет с изобилием театральных эффектов (coups de théâtre), страшные преступления в сочетании с куртуазно-галантным языком, иногда, впрочем, достигающим большой выразительности; сцены ужаса сближают его трагедии с трагическими балетами Новерра. Последний, стремясь к созданию сюжетного балета трагического характера, неоднократно переделывал в балеты образцы французской классической драматургии («Горации» Корнеля, «Гипермнестру» Ле-

миерра, «Ифигению» Гимонд де ла Туша и др.); однако словесный, декламаторный стиль французской трагедии, минимальное действие, перенос центра тяжести с зрелищного момента на психологическую «диалектику страсти» были мало пригодны для развития балетного действия; отсюда недолговечность трагических балетов Новерра.

[51]) *Реньяр* (1655—1709) — один из самых блестящих представителей после-Мольеровской комедии во Франции. Из пьес его, шедших как в ярмарочных театрах, так и во Франц. Комедии, особенной популярностью пользуются: «Единственный наследник» (р. пер. В. С. Лихачева), «Игрок» (1696), «Любовные безумства» (1704).

[52]) *Фоссано* (или Фузано) — известный танцовщик; впоследствии переселился с семьей в Россию и был балетмейстером в Москве.

[53]) «*Празднества в Серале*» — один из восточных балетов Новерра, муз. Гранье, костюмы Боке; музыка и рисунки костюмов сохранились в т. наз. Польском рукописном издании писем Новерра, посвященном польскому королю Станиславу I и до 1924 г. находившемся в Библиотеке Ленинградской Академии Художеств. Дату постановки этого балета в Штутгардте установить не удалось.

[54]) «*Китайский балет*» поставлен Новерром в 1749 г. в театре «Комической Оперы»; постановка его была навеяна модным в ту эпоху увлечением Востоком, отразившемся и в литературе («Персидские письма» Монтескье 1721, «Китайский сирота» Вольтера 1755 и др.). В 1755 г. Новерр везет этот балет в Лондон; однако, представление его срывается вследствие совпадения дня представления с объявлением войны между Францией и Англией. Патриотическая манифестация англичан разгромила сцену; сам Новерр спасся благодаря вмешательству Гаррика. Впоследствии Новерр неодобрительно отзывался об этом балете и при возобновлении его на сцене Парижской Оперы (1778) сильно изменил его.

[55]) *Моннэ* (Monnet, Jean, 1710–1785) — драматург и театральный директор. С 1743 г. — директор Комической Оперы, с 1745 г. — директор театра в Лионе. В 1748 г. становится во главе французской труппы, отправляющейся в Лондон, с 1752 по 1757 опять заведует Комической Оперой. Он же издал ряд сборников старинных песен, начиная с XIII века.

[56]) Речь идет о *Французской Опере* (иначе — Королевской Академии Музыки) в Париже, с конца XVIII в. ставшей средоточием оперно-балетного искусства Франции. Театр был открыт при Людовике XIV—10 марта 1672 г. оперой «Помона», текст Перрена, музыка Камбера — первого музикдиректора Оперы. С 1672 г. во главе оперы становится композитор Люлли (см. ниже прим. 73), который в сотрудничестве с драматургом Кино (см. прим. 77) создает классический тип оперы-балета: речитативной оперы лирического характера, с любовным сюжетом, почерпнутым премущественно из галантной мифологии. с балетными entrées в промежутках между действиями и т. д. В дальнейшей судьбе Франц. Оперы до Новерра необходимо отметить 1713 год — дату учреждения в Опере публичных балов, столь прославленных в XVIII в. всякого рода авантюрами. С 1730 по 1760 г. в Опере безраздельно царит Рамо (см. прим. 75).

[57]) «*Волшебный лес*» — декоративное представление Сервандони, с сюжетом, извлеченным из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо (известная XIII песнь), с музыкой Джеминиани, поставленное в Париже в машинном зале Тюльерийского дворца в 1754 г.

[58]) «Под *кадрилью* подразумеваются не только 4, но 6, 8 и даже 12 танцовщиков, одетых в одинаковые, а иногда и различные костюмы и образующих отдельные группы, сменяющие друг друга» (Cahusac, II, 85). Это определение кадрили приведено и у Компана (р. пер. стр. 374) без указания источ-

ника. Нередко кадрили носят этнографический характер, по существу не обязательный.

59) *Мифологические персонажи.* По традиции, установившейся в эпоху Возрождения, сюжетный материал балетов часто заимствовался из античной мифологии, в условном, александрийском, стилизованном аспекте, что влекло за собой введение в балет многих мифологических персонажей, появлявшихся также в виде аллегорий.

К главе «О выборе сюжетов»

60) *Юнг* (Эдуард Jung, 1684—1765) английский поэт, писавший трагедии (лучшая из них «Мщение» - «The Revenge», — подражание «Отелло» 1721 г.), сатиры, послания. Репутацию во Франции ему сложили знаменитые «Ночные мысли», вышедшие в свет в 1742 - 1746 г.г.

61) «*Суд Париса*» — героический балет Новерра, поставленный им в 1751 г. в Марсели, а затем возобновленный в Штутгардте в более блестящей постановке. Программа этого балета напечатана во II томе Парижского Издания вместе с предисловием Новерра, излагающим основные принципы композиции балета; отдельные же детали постановки всплывают на протяжении всего текста «Писем».

62) «*Выходом* (entrée) называется одна или несколько кадрилей танцовщиков, которые с помощью па, жестов и положений представляют часть общего действия, в коем они участвуют». (C a h u s a c, II, 85).

К главе «О правилах сочинения балетов»

63) «*Телемак на острове Калипсо*» — балет Пьера Гарделя и Миллера, поставленный на сцене Парижской оперы в 1790 г. с большим успехом.

64) *Строгое разделение жанров* — основной принцип французской классической эстетики, не допускавшей смешения трагического и комического и осуждавшей смешанные жанры, к которым Буало относил

также и оперу (чем, кстати, и объясняется суровый приговор его относительно Кино).

[65]) *«Граф Эссекс»* (1678) — трагедия Тома Корнеля (1625 - 1709); сюжетом ее является падение могущественного фаворита королевы Елизаветы Английской. Одним из законов французской классической трагедии было заимствование сюжетного материала из античной истории или мифологии: «Граф Эссекс», действие которого происходит в почти современную автору эпоху, является любопытным и редким исключением.

[66]) *«Меропа»* — одна из лучших трагедий Вольтера (1743); сюжет ее заимствован из одноименной итальянской трагедии Маффеи. Трагическая коллизия заключается в положении матери, которая по роковому недоразумению едва не убивает собственного сына.

[67]) *Лебрен,* Шарль (1619 — 1690) — выдающийся французский живописец эпохи Людовика XIV. Картины его, преимущественно аллегорического и мифологического характера, отличаются строгостью композиции.

[68]) *Ван дер Мёлен,* Антоний - Франц (1634—1690)— фламандский художник, в 1666 г. призванный Кольбером во Францию. Во время походов следовал за Людовиком XIV. 23 батальные картины его находятся в Лувре.

К главе «О недостатках наших первых балетов»

[69]) *Плутарх* из Херонеи (около 50 - 120 по Р. Х.)— греческий историограф и писатель. В его произведениях сохранились сведения о греческом танце.

[70]) *Фриних* (конец VI и начало V в. до Р. Х.) — один из древнейших трагических поэтов античности. Ему приписывается выведение женщин в качестве действующих лиц трагедии. Известны не дошедшие до нас его трагедии «Взятие Милета» (495 ?) и «Финикиянки» (476?), сюжеты которых почерпнуты из современных поэту греко-персидских войн.

[71]) Суждения *Аристотеля* о танце можно найти в его трактате «Поэтика» (Новый перевод: изд. Академия 1927).

[72]) «*Галантные индийцы*» — опера Рамо, текст Фюзелье (первое представление 23 авг. 1735 г.); «*Празднества Гебы или Лирические Таланты*» — опера Рамо, текст Мондоржа (первое представление – 21 мая 1739 г.), «*Греческие и римские празднества*» — опера Фюзелье и Колен де Бламона (первое представление — 13 июля 1723 г.); «*Галантная Европа*» — опера Кампра, текст Ламотта (первое представление — 24 октября 1697 г, возобновлена с участием г-жи Салле в 1736 г.). Во всех этих операх знаменитая танцовщица этого периода, Салле, создала пантомимо-хореграфические номера, являющиеся как бы предшественниками «действенных балетов» Новерра (таковы «Акт цветов» в первой опере, «Акт Эгле» во второй, «пролог» в третьей и «турецкий акт» в четвертой).

К главе «О балетах в опере»

[73]) *Лани* — комический танцовщик, с 1751 г. балетмейстер Французской Оперы. Новерр считает его композиции весьма посредственными (II том, письмо 8 Парижского Издания), что вряд ли справедливо. Лани был хорошим преподавателем хореграфии. Комический жанр танца во многом обязан Лани своим развитием.

[74]) *Люлли* (Жан Баптист, 1633—1687) — знаменитый франц. композитор, итальянец по происхождению. Приехав в молодости во Францию, становится скрипачем в придворном оркестре Людовика XIV, принимает деятельное участие в постановке придворных балетов, выступая в качестве актера, певца, танцовщика и т. д. Работает в сотрудничестве с Мольером, пишет музыку к «Принцессе Элидской», «Пурсоньяку» и др., сам играет роли Пурсоньяка, Муфтия в «Мещанине во дворянстве». В 1672 г. получает патент на заведывание Королевской Акаде-

мией Музыки; здесь начинается расцвет деятельности Люлли, как оперного композитора. В сотрудничестве с либреттистом-драматургом Кино он пишет ряд опер («Празднества Любви и Вакха», «Кадм», «Алкеста», «Тезей», «Изида», «Прозерпина», «Триумф Любви»). Сотрудничает также с Тома Корнелем («Психея», «Беллерофонт»). Люлли и Кино по праву считаются создателями франц. классической оперы. В течение всего XVII и первой половины XVIII в. Люлли считается величайшим музыкантом Франции. Позже Рамо и итальянцы подорвали авторитет этого композитора. (См. о Люлли статью Б. В. Асафьева во II выпуске Временника ОТИМ ГИИИ 1926).

[75]) *Метастазио* (настоящее имя Пьетро Бонавентура Трапасси, 1698 — 1782) — итальянский трагический поэт; почти все произведения его были переложены на музыку. Наиболее известны из них «Артаксеркс», «Дидона», «Милосердие Тита», «Семирамида» и др. Оперы Метастазио пользовались в XVIII в. исключительной популярностью и шли во всех европейских театрах, в том числе и в России. Все известные композиторы того времени считали своим долгом перелагать Метастазио на музыку; высчитано, напр., что его трагедии «Дидона» и «Александр» в течении XVIII в. были переложены на музыку более 35 раз каждая.

[76]) *Рамо* (Жан-Филипп, 1683 — 1764)—выдающийся французский композитор и теоретик музыки. Сочинил много опер и балетов (наиболее известны «Ипполит и Арисия» 1733, «Кастор и Поллукс» 1737, «Празднества Гебы» 1739, «Празднества Гимена и Амура» 1748). Поэтика оперы Рамо остается прежней —та же мифология, переведенная на галантный язык. Зато, отводя словесному элементу второе место, Рамо обращает внимание на музыкальную часть: оперы его изобилуют симфоническими интермедиями. Оригинальность Рамо заключается в углублении внутреннего характера музыки, в обо-

гащении гармонии, в придании ей необыкновенной выразительности, столь пришедшейся по душе Новерру. Этому закону выразительности подчинены: мелодия, усложненная гармония и более живые ритмы музыки Рамо. В 40-е и 50-е годы XVIII в. Рамо был неограниченным властителем франц. оперной музыки.

77) «*Несторов век*»... речь идет о Люлли.

78) «*Отец и создатель лирической поэзии*». Новерр говорит здесь о Кино (Филипп Quinault, 1635—1688) — французском трагическом поэте, создавшем галантную лирическую трагедию. Лучшие пьесы его: «Астрата» 1663, «Смерть Кира» 1656 г. С 1672 г. работает в сотрудничестве с Люлли (см. прим. 73). Классический тип французской оперы обязан своим происхождением в равной мере Кино и Люлли. Однако, блистательный успех последнего с одной стороны, неодобрение авторитетного Буало с другой, заставили современников и отчасти позднейших критиков недооценить роль Кино в развитии французского театрального искусства.

79) «*Новинка*» («La nouveauté») — комедия в 1 акте в прозе, с прологом, соч. Леграна, представлена впервые 13 января 1727 г. после трагедии «Пенелопа».

80) «*Пассепье*» (passepied) — «род весьма известного танца, в трехдольном размере, отбиваемом на 3/8 в один темп. Движения его живее, чем менуэта, а мелодия более или менее схожа с менуэтной» («Encycl. Méth.») Оскар Би (стр. 204) определяет пассепье, как вариант минуэта, развившийся из придворной стилизации бретонской бранли. В XVII в. этот танец был весьма распространен; о нем восторженно отзывается в своих письмах г-жа де Севинье. Технические указания о пассепье см. у Giraudet, II, 315.

81) «*Ригодон*» (Rigaudon) — «танец весьма употребительный в Провансе и имеющий весьма веселое движение. Имя сего танца происходит, как го-

ворят, от изобретателя его, называвшегося Ригодом. Шаг ригодона в своем составлении есть весьма отменен. Он делается на том же самом месте, когда танцующая особа не поддается ни взад, ни вперед, ни в сторону, хотя ногами и производит различные движения» (Компан, р. пер. стр. 377). Упоминаемый у Компана Ригод или Риго (Rigaud) был, как сообщают, учителем танцев Анны Австрийской. О технике ригодона см. Desrat, стр. 324 и Giraudet, II, 401—402.

[82]) «*Тамбурин*» — старинный танец итальянского или провансальского происхождения; первоначально танцовался в деревнях под аккомпанимент флейты и тамбурина (отсюда и его название). В 18-м веке стал излюбленным театральным танцем. Сопровождаемый веселой мелодией, в двухдольном размере, танец изобилует многими па вприпрыжку. См. Компан, р. пер. 412, Desrat, 352, Giraudet, II, 453, где даются подробные технические указания.

[83]) *Ритурнель* — так называется инструментальная часть в вокальных композициях, предшествующая пению, следующая за ним или вставленная в промежутки между фразами певца. Особенно часто этот термин применяется к ариям в операх, ораториях, куплетах и пр. (Риман). В современном танцевальном словаре термин этот в применении к хореографии не встречается. Возможно, что в 18-м веке так обозначалось хореографическое вступление, предшествовавшее главному танцевальному выходу.

[84]) *Гавот* — один из самых старинных танцев; подробное описание его мы встречаем уже у Туано д' Арбо (изд Червинского, стр. 118—120). Это показывает, что гавот был распространен уже в 16-м веке. В 18-м веке этот танец является одним из самых популярных. Танцуется он. на $^2/_4$ на особую мелодию, каждая нота которой соответствует отдельному па. Гавот представляет собой как бы либретто маленького балета с двумя персонажами. Структура его схожа со структурой современного pas de deux.

В театре гавот получил бесчисленное количество вариантов; один из них — в постановке Вестриса Младшего, приводимый у Desrat (стр. 154—156), состоит из четырех частей; в первой, совместной для кавалера и дамы, встречаются такие технически трудные па, как антрша 5, большое jeté, fouetté и др.; вторая часть — соло кавалера, в стиле обычной классической мужской вариации; третья часть— соло дамы, с теми же, слегка измененными, па; небольшое совместное заключение вариации; последняя часть — кода, по прямой линии и диагонали, изобилующая многими антрша, пируэтами, ronds de jambe en l'air, прыжками и пр. См. о гавоте также Giraudet II, 168—188), где даны многие варианты, как оригинальные, так и стилизованные, и Оскара Би (стр. 142 и сл.)

85) *«Ипполит и Арисия»* — название пятиактной оперы Рамо, текст Пеллерена (Pellegrin), представленной впервые на сцене Королевской Академии Музыки 1 октября 1733 г. Успех этой оперы послужил началом славы Рамо, дотоле неизвестного.

86) *Прево*, Франсуаза — одна из первых крупных танцовщиц на сцене Парижской Оперы. Дебютировала в 1704 г., удалилась со сцены в 1730 г. Любимым ее танцем был пассепье, который она исполняла с выдающимся мастерством. Прево первая выступила в пантомимическом балете, поставленном в 1708 г. в замке герцогини Дю Мэн; сюжетом для балета был избран IV акт «Горациев» Корнеля, положенный на музыку Мурэ (интересно, что та же трагедия Корнеля даст и Новерру сюжет для постановки трагического балета, вызвавшего столь крупную принципиальную полемику с Анджиолини и другими). Партнером Прево в «Горациях» был известный танцовщик Баллон. Упомянутый балет является одним из первых этапов развития драматического танца, впоследствии осуществленного танцовщицей Салле и возведенного в теорию Каю-

заком и Новерром. Из учениц Преве выделяются Камарго и Салле.

[87]) *Musettes* — «старинный танец горцев в Clermont-Ferrand; название его происходит от аккомпанировавшего инструмента (род свирели). Танец похож на Овернскую бурре. Примитивная музыка этого танца написана в двудельном размере с органным пунктом в конце каждой репризы». (Desrat, 250—251). Определение Desrat ничего не говорит о театральной форме этого танца, столь излюбленного на балетной сцене 18-го века. Сведения по этому поводу, даваемые Компаном (р. пер. стр. 312 — 313), отличаются крайней неопределенностью.

[88]) *Салле* (Мария, 1707 — 1756) — французская балерина, дочь ярмарочного артиста. Первые ее хореграфические выступления происходят на подмостках ярмарочных театров Парижа и провинций. Учительницей ее в танцовальном искусстве была Прево (см. выше). 10 июля 1721 г. она дебютирует на сцене Парижской Оперы, заменив в «Венецианских Празднествах» Кампра заболевшую Прево. Однако, в труппу Оперы она вступает несколькими годами позже, в 1727 г. Главная арена хореграфической деятельности Салле—Лондон, где ей удается провести постановку первого балета-пантомимы — «Пигмалион» (1734). В этом балете она производит реформу традиционного балетного костюма: она появляется на сцене Ковентгарденского театра в простой муслиновой тунике, с распущенными волосами, без всяких украшений; драпировки туники облегали ее тело по образцу античных статуй. Смелые опыты Салле, однако, во Франции ценились лишь немногими современниками (между прочим, Вольтером, предпочитавшим выразительный танец Салле техническому совершенству ее соперницы Камарго); в Англии же она встречала больше сочувствия. Новерр очень ценил Салле и нередко печатно высказывал свое восхищение ею, по справедливости видя в ней своего идейного предшественника. См,

о ней книгу E. Dacier «Mademoiselle Sallé» Paris. 1909.

[89]) *Дюмулен* — французский танцовщик, постоянный партнер Салле.

[90]) *Камарго* (Marie-Anne Cupis de Camargo, 1710—1770) — французская танцовщица, ученица Прево и соперница Салле. Родилась в Брюсселе, в семье испанского происхождения (дядя ее, дон Хуан де Камарго, епископ Пампелунский, в 1720 г. был назначен великим инквизитором Испании). В 1726 г. она дебютировала на сцене Парижской Оперы в балете «Caractères de la danse» и была принята в труппу этого театра, в котором она с перерывами танцовала до 1751 г., пользуясь неизменно большим успехом. Техническую виртуозность танца Камарго довела до высокой степени совершенства. В 1730 г. она впервые ввела в женский танец антраша, для чего ей понадобилось укоротить юбки; это способствовало дальнейшему развитию техники балерины. Новерр, будучи сторонником идей Салле, не разделял восторгов по поводу Камарго; его мнение об этой артистке более сдержанно: он не отказывает ей в легкости и проворстве исполнения, общей оживленности танца; однако в медленных темпах она кажется ему слабой; внешность ее, по Новерру. также не была особенно благоприятной.

[91]) *Шакона* (chaconne) — танец итальянского происхождения, что оспаривается Менажем и Сервантесом, уверяющими, что шакона была прежде всего танцем негров и мулатов, привезенных испанцами ко двору Филиппа II. Но кастильская степенность сильно изменила первоначальный характер этого танца. Историки танца утверждают, что слово «chaconne» происходит от итальянского cieco — слепой, ибо движения танца были якобы изобретены слепым; однако, такая этимология спорна. Из Италии танец этот был вывезен во Францию в 1600 г. в эпоху Марии Медичи; при Людовике XIII и XIV он приобрел большую популярность. Форма шаконы,

подобно многим другим, получила самостоятельное значение в музыке (изв. чаконна Баха и др.).

92) *Пассакалья* (passecaille) — в XVII веке танец этот, торжественный и величественный, несколько напоминающий шакону и исполняемый одним танцующим, по преимуществу кавалером, был весьма модным при дворе; его очень любил Людовик XIV. Название происходит от итал. passa и calle — намек на уличное происхождение мелодии. Движение на 3/4. Па пассакальи очень схожи с менуэтными и сопровождались движениями рук, подчеркивавших нарочитую торжественность па. О пассакалье см. Компан, 347 — 348, Desrat, 271 и Giraudet, 314 — 315.

93) *Дюпре*—один из известнейших танцовщиков первой половины 18-го века. Даты его рождения и смерти неизвестны. Новерр (II том, письмо 6-ое) называет его «прекрасной машиной, с превосходной организацией, которой, однако, недоставало души». Дюпре был учителем многих славных танцовщиков (напр., Новерра, Гаэтана Вестриса. Дюпре внес некоторые поправки в Хореграфию Фелье. Известен также т. п. Младший Дюпре — сын вышеназванного.

94) *Лани* — французская танцовщица. Она довела число заносимых антраша до 6, в то время как ее предшественница Камарго довольствовалась четырьмя.

95) *Игры, смехи, радости, приятные сны* — аллегорические фигуры в стиле барокко, принадлежат к числу постоянных персонажей мифологических оперно-балетных представлений.

96) *Лура* (Loure) — «род танца, ария коего весьма медлительна и означается обыкновенно шестью тактами. Лур есть имя древнего инструмента, подобного свирели, на котором играли арию во время танца, здесь упоминаемого». (Компан, 254). Ритмом и движениями лура напоминает овернскую бурре, движение на 3/4. Ее исполняют танцующие, собравшись в круг и делая па глиссе-элеве (Glissé—

Elevé) на каждой ноге и затем поворачиваясь. См. о луре Desrat, 209, Giraudet 212.

97) *Тоннелэ* (tonnelet, дословно «боченок», иначе hanches) — нижняя часть театральной одежды, кругло приподнятая с помощью ряда маленьких панье (см. след. прим.).

98) *Панье* (panier, дословно «корзиночка») — род каркаса юбки, сделанный из китового уса, подобный кринолинам и служивший для того, чтобы распускать юбку поверх бедер.

99) *Шассэ* (Chassé) — оперный певец, бас, превосходный актер; на сцене Оперы с 1721 г. по 1757 г.

100) *Боке* (Boquet или Bocquet). В 18 м веке существовал целый ряд художников, носивших это имя, вследствие чего точно установить личность интересующего нас Боке, — художника, рисовавшего костюмы для постановок Новерра, крайне трудно. Достоверные данные о нем обнимают эпоху 1752 — 1815 г. Боке носил титул «peintre dessinateur et inspecteur géneral des Menus Plaisirs du Roi». («Художник-рисовальщик и главный распорядитель особых увеселений короля»). Своими костюмами он во многом способствовал успеху реформаторских попыток Новерра. Рисунки его сохранились в большом количестве в библиотеке Парижской Оперы. 445 рисунков Бокэ помещены в рукописном, т. наз. польском издании писем (см. прим. 53).

К главе «о выразительности фигур и непригодности масок»

101) *Ветры, географические аллегории и пр.* — (см. прим. 95). Особенно часто вводились в балеты XVI — XVII столетий, постоянно появляясь в апофеозах. Происхождение их связано с театральной традицией раннего Возрождения. Новерр постоянно восставал против этих персонажей, столь устаревших в его эпоху и несоответствовавших его реалистическим стремлениям.

[102]) Новерр описывает *исполнение Гарриком его коронной роли* — Ричарда III в одноименной трагедии Шекспира, производившее на современников потрясающее впечатление. Известна целая серия портретов Гаррика а этой роли.

[103]) *Ван-Лоо* (Шарль-Андрэ, 1705 - 1765) — известный художник, впоследствии ректор Французской Академии Художеств, «первый придворный живописец»; рисовал исторические, религиозные, аллегорические картины, пейзажи, портреты.

[104]) *Буше* (Франсуа, 1703—1770) — известный французский художник и иллюстратор. В 1743 г. он назначается декоратором Парижской Оперы и руководит постановкой нескольких балетов. Писал декорации также для ярмарочного театра Сан-Лоран, Бельвю и для любительских спектаклей маркизы Помпадур. По смерти Шарля ван-Лоо становится «первым живописцем короля».

[105]) *Тенирс* (младший, Давид, 1610—1690)—фламандский живописец. Многочисленные его жанровые картины изображают преимущественно сцены из жизни фламандского простого народа.

[106]) *Превилль* (Пьер-Луи Dubus, под псевдонимом Превилля, 1721—1799) — французский актер, сын обойщика, убежавший от отца вследствие его скупости; поступает в провинциальную труппу, затем играет в театре Сен-Лоранской ярмарки. В 1742 г. дебютирует на сцене Франц. Комедии, но скоро покидает ее и становится управляющим Лионским театром. В 1752—1766 опять на сцене Франц. Комедии. Превилль отличался необыкновенно разнообразным дарованием и редким умением читать стихи.

[107]) *Сарразэн* (Пьер Sarrazin, ум. в 1762 г.). В 1729 г. дебютирует в Франц. Комедии; играет роли патетических стариков, тиранов, королей. Отличался исполнением героев в трагедиях Вольтера.

[108]) *Орфей и Лин* — мифические певцы, исторически не существовавшие.

109) *Феспид* (род. около 580 г.). Древнейший трагический поэт Греции. Он присоединил к трагическому хору актера (ὑποκριτής), поочередно исполнявшего различные роли, и этим создал примитивную форму драматического диалога-действия. Известно свидетельство Горация о повозке Феспида («Искусство поэзии», 275). Ни одно из произведений Феспида до нас не дошло.

110) Цитата из «L'art poétique» *Буало,* песнь III.

111) *Кратет* (Κράτης) — афинский комический писатель-драматург; он первый отошел от элемента личной сатиры в комедии и начал создавать общие сюжеты. Из 14 его комедий до нас дошли отрывки от 9.

112) *Эпихарм* (Ἐπίχαρμος) с острова Коса, около 540 — 448 до Р. X., знаменитый греческий комик, жил в Сицилии. Он создал правильную художественную форму дорическо-сицилийской комедии; одновременно с ним работали над этим драматурги Формид и Динолох. От произведений Эпихарма сохранились лишь назначительные фрагменты.

113) *Менандр* (340? — 292) — выдающийся представитель так наз. ново-аттической комедии. Его произведения, дошедшие до нас в виде фрагментов большей или меньшей величины, особенно известны по их римским переделкам — Плавта и Теренция. Созданный Менандром тип комедии обусловил собой — через римских комиков-поэтов Ренессанса — Мольера и т. д.—развитие новой современной комедии.

114) Клавдий *Эзоп* — римский актер, по преимуществу трагический, но отличавшийся и в комических ролях. Друг и политический единомышленник Цицерона.

115) Цитата из *Диомеда* (кн. III) о Росции взята Новерром от Дюбо (III, 203).

116) «*Calcophonos*» от гр. «χαλκός» «медь» и «φωνέω» — «издавать звук». О нем упоминает Плиний (XXXVII, 10) и Дюбо (III, 203 и след.).

[117]) *Разделение жеста и декламации.* Уже в X веке по Р. Х. сложилось убеждение, что при представлении комедий Теренция в Риме существовало разделение функций мима и рецитатора (пантомимического жеста и декламации). Подобное воззрение было обусловлено ошибочным истолкованием некоторых мест из Ливия (VII, 2) и Валерия Максима (II, 11), а также рисунков в средневековых рукописях Теренция; оно держалось в течение всех средних веков и возрождения, хотя уже Иоанн Салисбюрийский указывал на неправильность такого мнения.

[118]) «*Французская Комедия*» (Comédie — Française) — официальное название драматического театра Франции, образовавшегося в 1680 г. в результате слияния Парижских театров Бургонского Отеля (Hôtel de Bourgogne) и театра Генего (Guénégaud, в составе последнего была труппа Мольера). Слава театра Франц. Комедии теснейшим образом связана с именами Корнеля, Расина и Мольера, произведения которых составляют постоянную основу классического репертуара театра (часто называемого «Домом Мольера»). В XVIII веке. на сцене этого театра подвизались крупные актеры: Клэрон, Лекэн и др., часто упоминаемые Новерром.

К главе «О композиции Кордебалета»

[119]) *Госсэк* (Франсуа-Жозеф, 173[illegible]—1829) — франко-бельгийский композитор, работал в области чистой инструментальной музыки: писал симфонии, квартеты. Его «Месса мертвых» произвела большое впечатление. С 1764 г. появляются оперы: «Туанон и Туанет», «Сабин», «Филемон и Бавкида», «Тезей», хоры к «Аталии» Расина, сразу выдвинувшие Госсека в ряды первых французских композиторов. С 1770 г. Госсек реорганизует «Любительские концерты», сыгравшие большую роль в развитии французской музыки второй половины 18-го века. Основал «Королевскую Школу Пения» (1784), впоследствии преобразованную в Консерваторию (1795).

играл большую роль в музыкальной жизни Франции в эпоху Революции и Первой Империи.

[120]) *Флоке* (Этьен-Жозеф, 1750 — 1785) — французский композитор. Наиболее известны его оперы: «Союз Любви и Искусств» (1773), имевшая огромный успех и выдержавшая 80 представлений, «Азолан» (1774), «Гелла» (1778), «Благотворитель-вельможа» (1779) и «Новая Омфала» (1781).

[121]) *Ле Бретон.* Повидимому, речь идет не о Жоакине Ле Бретоне, известном музыкальном писателе XVIII в., но о Пьере-Монтане Бертоне (1727 — 1780), — авторе музыки балетных вставок в оперы Люлли, Кампра, Демаре, Рамо и др. Работал в сотрудничестве с Лабордом, Триалем и др.

[122]) Кристофор Вилибальд *Глюк* (1714 — 1787), композитор, немец по происхождению, реформатор французской оперы. До своего прибытия в Париж ставил целый ряд своих опер, написанных еще в итальянской манере, в Милане, Турине, Венеции, Кремоне. Попытки реформы уже отчетливо намечены в Венский период, где Глюком поставлены «Орфей», «Парис и Елена», «Алкеста». В 1774. г. Глюк приезжает в Париж и ставит «Ифигению в Авлиде». За нею следуют «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779). Насыщенная драматизмом музыка Глюка, страстные речитативы, тесная связь хоров с действием, напомнившая современникам античную трагедию, серьезность самого драматического действия-мифа в оболочке музыкальной трагедии произвели в опере настоящий переворот. Ожесточенный спор между глюкистами и пиччинистами (сторонниками итальянской оперной музыки, возглавляемой во Франции композитором Пиччини (см. след. прим.), окончился победой первых. Сильнейшее впечатление, произведенное Глюком на современников, вышло далеко за пределы чисто музыкальной сферы, и потому творчество Глюка может считаться одним из крупнейших событий французской театральной жизни 18 го века. Новерр был свидетелем три-

умфов Глюка и ставил танцы в некоторых его операх.

[123]) *Пиччини* (Никколо, 1728—1800) — итальянский композитор, с 1776 г. живет во Франции, где ревнители его таланта выставили его соперником Глюка и этим завязали известный спор между глюкистами и пиччинистами. Людовик XVI назначил Пиччини директором Королевской Школы Пения. Из 150 произведений Пиччини (главным образом опер) следует отметить «Зиновию», «Роланда», «Атиса», «Дидону», «Диану и Эндимиона», «Пенелопу» и «Ифигению в Тавриде».

[124]) *Саккини* (Антонио-Мариа-Гаспардо, 1735 — 1786) — итальянский композитор, родом из Италии, автор многих опер («Ринальдо», «Эдип в Колоне» и мн. др.).

К главе «о корифеях».

[125]) О балете «*Данаиды*» см. прим. 33.

[126]) «*Смерть Агамемнона*» — трагический балет Новерра в 5 актах, поставленный впервые в Вене в 1772 г. Подробная программа его напечатана в Венском сборнике программ балетов Новерра, изданном в 1776 г.

[127]) *Чума св. Рока*; — св. Рок — христианский подвижник, по легенде исцелявший чумных Иконография св. Рока обширна; известны картины Рубенса, Давида и других художников.

К главе «о костюмах»

[128]) Под словом «*костюм*» Новерр понимает не только сценическую одежду, но и единство сценической внешности спектакля. Поэтому Новерр подводит под понятие «костюма» и всю декоративную часть постановки.

[129]) *Гимар* (Мария-Мадлена, 1743 — 1816) — французская танцовщица, принята в Парижскую Оперу в 1762 г. и оставалась там до 1790 г. За свое долгое пребывание на сцене она создала целый ряд

ролей в балетах Гарделя, Новерра, Лаваля и др. Особенно хороша она была в пантомимных балетах, благодаря исключительной выразительности своего лица и своей несколько худощавой фигуры. «Она никогда не гонялась за трудностями», пишет о ней Новерр (II том, письмо 8-ое): «благородная простота царила в ее танце»... ...«она была неподражаема в анакреонтических балетах и, покинув сцену, унесла с собой этот очаровательный жанр». Хореграфические достоинства несомненно крупного масштаба, равно как крайний цинизм в интимной жизни, создали артистке огромную известность в 18-м веке. См. о ней книгу Edmond de Goncourt «La Guimard» (из серии «Les actrices du XVIII siècle»). Paris, 1893.

130) *Г-жа Т.* — речь идет о г-же Тальен, которая в эпоху Директории ввела в моду газовые платья, совершенно прозрачные и обнажавшие почти весь бюст. Мода эта господствовала в 1795 — 1799 гг., часто вызывая негодование толпы. Модницы такого типа носили название «Merveilleuses».

131) *«Горации»*—трагический балет Новерра, поставленный в Парижской Опере в 1777 г. Сюжет его почерпнут из одноименной трагедии Корнеля. Изменение Новерром нескольких композиционных моментов трагедии (напр., устранение 5-го акта, нарушение единства места) дало повод для оживленной полемики о принципиальной допустимости переделок трагедий в балеты, а также о судьбах классических единств в балетных композициях. Горячим противником Новерра выступил венский балетмейстер Анджиолини. Ответ Новерра на письмо Анджиолини помещен в венском сборнике программ балетов Новерра 1776 г., вместе с пространным либретто «Горациев».

СОДЕРЖАНИЕ